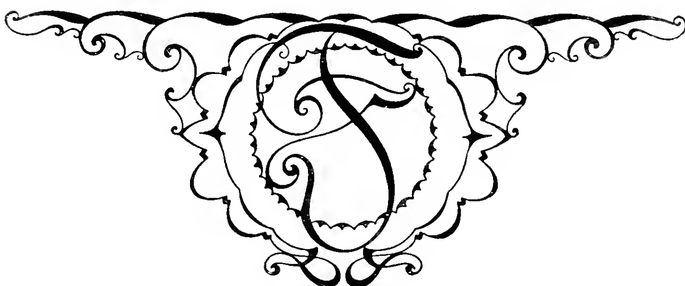


FAUST IM BILDE

von den ersten Anfängen bis zum Erscheinen des Goetheschen Fragments

von Dr. Rudolf Payer von Thurn.



Mit 22 Tafeln in Folio.

Als XXX., XXXI. und XXXII. Band der »Chronik des Wiener Goethe-Vereins«.

Wien 1919.
Verlag des Wiener Goethe-Vereins.

Zur Einführung.

Die vorliegende Arbeit, die zum erstenmal im Juni 1917 als Vereinsgabe der Wiener Bibliophilen-Gesellschaft für das Jahr 1916 zur Ausgabe gelangt und von der Kritik durchwegs zustimmend aufgenommen worden ist. [Berliner Tageblatt v. 11. Juli 1917, Morgen-Ausg. — Wiener Abendpost v. 24. Juli 1917 (Alex. v. Weilen) — Kunstchronik N. F., XXVIII. Jahrg., Nr. 40, Sp. 469 (Hans Tietze) — N. Fr. Pr. Nr. 19046 v. 30. Aug. 1917 (Hermine Cloeter) — Zeitschrift für Bücherfreunde, Nov.-Dez. 1917, Sp. 427 (Georg Witkowski) — Studien u. Skizzen zur Gemäldekunde, III. Band, S. 115 (Th. v. Frimmel) — Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Beilage der „Graphischen Künste" 1918, Nr. 4, S. 61 (Arpád Weixelgärtner)] erscheint nun auf Grund einer seinerzeitigen Vereinbarung mit dem Vorstande der genannten Gesellschaft zum zweitenmal in äußerlich etwas weniger prächtigem Gewande, inhaltlich aber erweiterter Form, um den Mitgliedern des Wiener Goethe-Vereins die bisher nicht erschienenen Bände XXX, XXXI und XXXII der „Chronik des Wiener Goethe-Vereins" zu ersetzen.

An den Ergebnissen der Untersuchung brauchte nichts geändert zu werden. Abgesehen von einigen kleinen, durch die geänderten Verhältnisse notwendig gewordenen stilistischen Änderungen wurde zunächst die Anzahl der aufgezählten Blätter aus den besprochenen Porträtserien durch einige inzwischen neu aufgetauchte Bilder vermehrt. Zwei wichtige Ergänzungen, und zwar den Hinweis auf das Bild von Rembrandts Vater bei Bredius im Haag (S. 8) und auf den Zusammenhang des van Sichemschen Stiches mit dem Titelholzschnitt des Volksbuches von 1588 (S. 13) verdanke ich unserem um die Ikonographie des Goetheschen Faust hochverdienten Obmann-Stellvertreter Professor Dr. R. F. Arnold. Neu hinzugekommen ist ferner das mit dem „Faust" des Moncornet identische Bild von Archimedes (Rückseite von Tafel 22 unten, Text S. 12) und die lustige Zusammenstellung des Faustkopfes aus Steyr mit den beiden Bischöfen (Rückseite von Tafel 22, Text S. 14). Da das Papier für die Lichtdrucke nicht mehr zu beschaffen war, konnte die Anzahl der Tafeln nicht vermehrt werden, es mußte zu dem Auskunftsmittel gegriffen werden, die Rückseiten der Tafeln 2, 3, 15 u. 22 zu bedrucken.

Unserer Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, ihrem hochverdienten Direktor Hofrat Prof. Dr. J. M. Eder und den bewährten Lehrkräften, vor allem den Herren Professoren August Albert und Karl Broum sowie Herrn Fachlehrer Alois Pillarz, die das Zustandekommen auch dieser zweiten Ausgabe in selbstlosester Weise ermöglicht haben, gebührt auch diesmal wieder unser wärmster Dank.

Wien, im April 1919.

Dr. Rudolf Payer von Thurn.

Verzeichnis der Tafeln.

Sämtliche Abbildungen mit Ausnahme der Tafeln 4, 5, 14, 21 b und 22 sind in Originalgröße wiedergegeben.

»Mit denen bekannten elenden Tragoedien von ihm, hat es Gott lob! ein Ende, da man endlich solche einfältige Vorurtheile abgelegt hat, und vernünftigere Vorstellungen liebt. Faust hat es nunmehr lediglich Rembrandten zu danken, daß seiner noch gedacht wird« — mit diesen Worten schloß einer der berühmtesten Ärzte des Aufklärungszeitalters, der spätere Leibarzt Friedrich des Großen Johann Carl Wilhelm Moehsen, das Kapitel »Faust« in seinem Buch, das im Geschmacke der Zeit den umständlichen Titel führt: »Verzeichnis einer Sammlung von Bildnissen, größtentheils berühmter Ärzte: so wohl in Kupferstichen, schwarzer Kunst und Holzschnitten, als auch in einigen Handzeichnungen: diesem sind verschiedene Nachrichten und Anmerkungen vorgesetzt, die so wohl zur Geschichte der Arzneygelahrtheit, als vornehmlich zur Geschichte der Künste gehören.«

Gerade über dieser Stelle des verdienstvollen Buches hat das Schicksal die volle Schale der Ironie ausgegossen: das Buch ist erschienen bei Christian Friedrich Himburg in Berlin, demselben Himburg, der ein paar Jahre später als der erste deutsche Verleger auf den Gedanken gekommen ist, Alles, was bis dahin von dem rasch berühmt gewordenen Verfasser des Götz und des Werther im Druck erschienen war, in drei Bänden gesammelt dem deutschen Publikum vorzulegen. Und zwei Jahre nach dem Erscheinen dieses Buches konnte Gotter seine poetische Antwort auf eine derb-lustige Epistel, mit der Goethe ihm im Juni 1773 den eben erschienenen »Götz« übersendet, mit den Worten schließen:

»Schick mir dafür den ,Doctor Faust'
Sobald Dein Kopf ihn ausgebraust!«[1]

In der Tat hat sich für den Helden der deutschen Volksbücher und der Puppenspiele ein ganz bestimmter, eigenartiger Porträt-Typus herausgebildet, der um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts — merkwürdig genug in Paris — entstanden und bis über die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus in Geltung geblieben ist.

Wie aber kam Rembrandt zu Faust?

Von den großen Malern und Stechern seiner Zeit, den Dürer und Holbein, den Lukas Cranach und Lucas von Leyden ebenso wie von ihren minder hervorragenden Kunstverwandten hat uns keiner das Bild des landfahrenden Gauklers überliefert, dazu schien er seinen Zeitgenossen viel zu unbedeutend. Erst in der Zeit von 1634 bis 1647 tauchte in dem damals so blühenden Kupferstichhandel ein Porträt auf, das über dem Kopfe des Dargestellten die Bezeichnung »Doctor Favstvs«, in der linken oberen Ecke vom Beschauer die Künstler-Signatur »Rinbrandt Inuentor«, in der rechten die Verleger-Adresse »F. L. D. Ciartres excudit« trägt (Tafel 1). Mit diesem Blatte hat sich die Forschung in den letzten drei Jahrzehnten oft und eingehend beschäftigt[2]). Wenn es ihr trotzdem nicht gelungen ist, das Dunkel völlig aufzuhellen, das über der Entstehung desselben lagert, so ist die Ursache darin zu suchen, daß offenbar allen Abdrücken des sehr seltenen Blattes, die zum Vergleiche herangezogen worden sind, ein Merkmal fehlte, das in dem vorzüglich erhaltenen Exemplar der Habsburg-Lothringischen Familien-Fideikommiß-Bibliothek, das unserer Reproduktion zu Grunde liegt, zum Ausdruck kommt.

Es ist dies die Nummer 36, die rechts oben dicht über der Verleger-Adresse mit der kalten Nadel leicht eingerissen ist. Sie macht uns darauf aufmerksam, daß wir das Blatt nicht für sich allein, wie dies bisher geschehen ist, zu betrachten haben, sondern als einzelnes Glied einer größeren Serie. Erst wenn es uns gelungen sein wird, diese Serie ganz oder wenigstens zum größeren Teile wieder zusammenzustellen und die einzelnen Bildnisse mit ihren Urbildern zu vergleichen, wird auch ein Licht auf unseren Faustkopf fallen.

Das war nur möglich in der Porträtsammlung der Familien-Fideikommiß-Bibliothek mit ihrer hier und da belächelten, etwas altväterischen Einteilung in »Stände«. Zu unserem Blatte, das wie die übrigen später zu besprechenden Faust-Bilder in der Abteilung »Ärzte« lag, vermerkt der Katalog als Stecher den Namen H. David. Unter den Arbeiten des um 1605 in Paris gebornen und bis 1670 tätigen Zeichners und Kupferstechers Jérôme (Hieronymus) David verze.chnet nun Le Blanc[3] eine Folge von 36 Blättern: *»Têtes de Philosophes«*. Unser »Faust« trägt eben die Nummer 36! Ich ging also die Abteilung »Philosophen« durch und fand in ganz gleicher Plattengröße und Ausführung mit der Verlegerfirma F. L. D. Ciartres excudit versehen noch folgende Blätter:

Empedocles Philosophus	Nr.	18
Archimedes Siracus	»	19
Diogenes	»	21
Divinus Plato	»	22
Socrates	»	23
Thomas Morus	»	26
Philon le Juif	»	31
Democritus	»	33

Außerdem ohne Nummer:

L'Eunuque de la Reyne de Candace
Heraclitu
Mahomet.
Annaeus Seneca [illegible] Stoicu

und in der Hofbibliothek:

Aristotele.

Diese Folge von 36 Porträtköpfen scheint aber doch keineswegs auf »Philosophen« beschränkt gewesen zu sein, denn in ganz gleicher Plattengröße und Ausführung fanden sich unter den »Königen«:

Geoffroy a la Grand Dent de Lusignan	. . Nr.	2
Dionisius Tirannus Siracusa [sic]		6
Barbaroussa Rex Algerii Insignis Pirata	»	8
Magnus Tamerlanus	»	9
Cirus Pers. Rex	»	13
Atabalipa Rex Peruviae		16
Il Re de Fez et Marocco		17
Solimannus Turcarum Imperator	»	24
Saladinus Sultanus	»	25
Scandrebec Roy d'albanie	»	29
Gasto Foisseivs	»	30

und ohne Nummer:

Athila Flagellum Dei,
Il Gran Mogor, und
Paracouissi Rex Plattae.

Auf diese Weise wäre es uns gelungen, von den 36 Blättern, aus denen die Serie bestehen soll, 27 zusammenzubringen.

Fünf: Geoffroy de Lusignan, Barbaroussa, Atabalipa, Socrates und Saladinus weisen die Stecher-Signatur I David F. auf.

Genau ein Dutzend davon geht in letzter Linie auf Rembrandtische Originale zurück. Dieser Umstand ist — mit einer einzigen Ausnahme (bei »Plato« — in der linken oberen Ecke des Blattes durch die Signatur *I Rembrandt Inventor.* oder *IR invent.* ausgedrückt. Es sind dies: *Aristotele, Diogenes, Plato, Thoma Moru, Philon, Democritus, L'Eunuque de la Reyne de Candace, Heraclitus, Mahomet, Scandrebeg, Gasto Foisseins* und *Faust.* Die Hälfte davon ist jedoch nicht direkt nach Rembrandtischen Originalen hergestellt, sondern nach Blättern, die Rembrandts Schüler van Vliet nach Originalen seines Meisters radiert hat. Jan Georg (Joris) van Vliet ist angeblich um 1610 zu Delft geboren, arbeitete 1631 noch in Leiden in Rembrandts Atelier nach dessen Zeichnungen, und seine Blätter sind, so lange er unter Rembrandts Leitung stand, von größter Feinheit und kaum von den Radierungen des Meisters zu unterscheiden. Seine späteren Arbeiten tragen jedoch eine Brutalität zur Schau, die eine vollständige künstlerische und psychische Dekadenz vermuten läßt[1]. In dem Bande »van Vliet« der Hofbibliothek findet sich nun eine Reihe von Radierungen, die die Vorlagen für folgende Porträts der Serie des Ciartres gebildet haben: Fol. 89 (*L'Eunuque de la Reyne de Candace*), Fol. 90 (*Philon*), Fol. 91 (*Mahomet*), Fol. 92 (*Aristotele*), Fol. 93 (*Heraclitu*), Fol. 94 (*Democritu*). Keines dieser Blätter, die durchwegs aus den Jahren 1633 und 1634 datiert sind, trägt jedoch den Namen des Dargestellten. Auf Rembrandtische Original-Radierungen gehen nur zwei Blätter zurück: »Plato« auf den Greis im weiten Sammtmantel (Klassiker der Kunst VIII. S. 136) und »Thomas Morus« auf den ersten Orientalenkopf (Ebenda S. 238). Für die vier restlichen Blätter läßt sich nicht eine Radierung Rembrandts oder van Vliets, sondern je ein Ölbild Rembrandts als Vorlage nachweisen, und zwar für »Diogenes« das Bildnis eines alten Mannes (König Saul?) im Besitze von Quincy A. Shaw in Boston (Klassiker der Kunst II. S. 363), für »Gaston de Foix« das Bildnis eines jungen Mannes bei Charles Sedelmeyer in Paris. (Ebenda S. 145), für »Democrit« das Selbstbildnis im Haager Museum (Ebenda S. 26) und für den Kämmerer der Königin Candace die Selbstbildnisse in Cassel und Gotha. (Ebenda S. 27). Lediglich bei unserem »Faust« und bei »Heraclit« gestaltet sich das Verhältnis zum Rembrandtischen Original ein wenig anders, wie wir weiter unten sehen werden.

Die Platten der Vorlagen sind durchwegs größer, als das einheitliche Format der Platten in der Serie des Ciartres. Diese wieder verhalten sich zu ihren Vorlagen »en contre-partie«, d. h., der Stecher, der die van Vlietischen Vorlagen kopierte, hatte natürlich einen Abdruck vor sich; wenn er denselben Strich für Strich auf der unter seiner Hand liegenden Kupferplatte nachbildete, kam der Abdruck von seiner Platte natürlich verkehrt heraus. Wenn ein Kopf bei van Vliet nach rechts sah, so sah er in der Nachbildung nach links und umgekehrt.

Die Serie des Ciartres scheint bei den Zeitgenossen Beifall gefunden zu haben, denn sie wurde bald in Italien nachgedruckt. Vor mir liegt eine Reihe von Blättern in etwas abweichender Plattengröße (237 : 170 mm) und bedeutend roherer Ausführung des Kupferstiches mit italienischer Namensform und einigen italienischen Versen unter dem Bilde, welche die Persönlichkeit des Dargestellten zu charakterisieren suchen. Einzelne derselben tragen am unteren Plattenrande die Stecher-Signatur *Gio. Sucero fecit* und die Verleger-Adresse »*in Bassano per il Remondini.*«[2])

Von dieser italienischen Serie besitzt die Familien-Fideikommiß-Bibliothek eine größere Anzahl von Blättern. Außer den auch bei Ciartres vorkommenden »Philosophen« Democritus, Heraclitus, Mahomet und den Königen und Feldherren Dionisius. Gasto

Fosseio (dieser sogar von zwei verschiedenen Platten), Barbaroussa, Cirus, Atabalipa und Paracouissi finden sich hier noch die in unserem offenbar unvollständigen Exemplar der Ciartres-Serie nicht vertretenen, in vollständigen Exemplaren aber doch wohl vorhandenen »Philosophen« Crate Filosofo, Demetrio Falereo, Esopo Frigio, Pytagoras und die »Könige« Gotofridus Bullionius Rex Jerusalem, Nangazachi Rex Japone, Il GRN Nogay di Persia, M. Cham Rex Tartarie und schließlich ein Blatt mit der etwas rätselhaft klingenden Überschrift Josef Justs, das aber, wie aus den Versen darunter hervorgeht, offenbar niemanden anderen als den ägyptischen Josef darstellen soll. Dadurch erhöht sich die Zahl der aus der französischen Serie festgestellten Porträts auf 36. Dasjenige Porträt aber, das uns hier am meisten interessieren würde, unser »Faust«, findet sich, wenigstens in unserer Sammlung, leider nicht darunter. Den Weg über die Alpen scheint der nordische Wanderer nicht gefunden zu haben.

Diese italienischen Blätter verhalten sich zu ihren Vorlagen, den Blättern des Ciartres, naturgemäß wieder »en contre-partie«, sehen also wieder nach derselben Richtung, wie die van Vlietischen Originale.

Außerdem sind mir noch einzelne Blätter, z. B. Scanderbec und Thomas Morus — wieder von anderen Platten — mit lateinischer Legende untergekommen, ja sogar zwei der Köpfe (Democrit und Heraclit) auf einer Platte vereinigt mit englischen Versen darunter und der Stecher-Signatur *W. Hollar sc.* und der Verleger-Adresse »*Sould by John Querton, Newgate.*«

Bevor wir nun auf dasjenige Blatt näher eingehen, um dessen Willen wir die ganze Serie wiederherzustellen versucht haben, müssen wir die Person des Verlegers, dem die ursprüngliche Serie ihre Entstehung und Benennung verdankt, etwas näher ins Auge fassen.

François Langlois dit Ciartres war am 12. Mai 1588 zu Chartres, der Hauptstadt des Herzogtums Orléans geboren. Er reiste in Frankreich, England, Italien, etablierte sich 1633 in Paris und war bald ein vielbeschäftigter Kunsthändler und Agent König Karl I. Auch als ausübender Musiker scheint er sich einen Namen erworben zu haben[6]). Am 14. Jänner 1647 verzeichnet die Pfarr-Matrik von St. Benoit in Paris: »François Langlois, dit de Chartres, mourut en son logis rue St. Jacques, près le Mathurins, vivant marchand de taille douce«[7]). Kein Geringerer als Anton van Dyk hat uns sein Porträt, und zwar in der Verkleidung eines dudelsackspielenden Savoyarden überliefert[8]). (Vgl. die Rückseite von Tafel 15).

Die Renaissance mit ihrem Kult der Persönlichkeit hat im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts, begünstigt durch die fortschreitende Entwicklung und Verbreitung des Kupferstiches, eine Reihe von Porträtwerken geschaffen, in deren Mittelpunkt naturgemäß die vielbewunderten und nachgeahmten griechischen Philosophen standen. Diesen angereiht zu werden, war eine der größten Auszeichnungen, die einem Zeitgenossen widerfahren konnte. Welche Verbreitung und welche Bedeutung die Faustsage im Bewußtsein der mitteleuropäischen Kulturwelt innerhalb eines Jahrhunderts gewonnen hat, geht wohl am besten daraus hervor, daß der landfahrende Geselle, über den seine Zeitgenossen in Deutschland sich durchwegs mit unverhohlener Geringschätzung äußern, etwa ein Jahrhundert nach seinem Tode in die Gesellschaft von Königen und Weisen Eingang gefunden hat. Und daß dies weit über den Grenzen seines deutschen Vaterlandes, im tonangebenden Paris, geschehen ist, erhöht die Bedeutung dieser Auszeichnung.

Woher aber nahm der rührige Pariser Verleger ein Bild des deutschen Doktors?

An Stelle der veralteten und vergriffenen Porträtserien des sechzehnten Jahrhunderts wollte Langlois dem Publikum seiner Zeit eine neue vorlegen, die sowohl in Bezug auf die künstlerische Ausführung wie auf die Wahl der darzustellenden Persönlichkeiten dem veränderten Zeitgeschmacke entgegenkommen sollte. Wie ging er zu diesem Zwecke bei der Auswahl seiner Originale vor? Merkwürdig genug! Er nahm einfach eine Anzahl jener radierten Studienköpfe, die ihm damals der Kunsthandel aus den Niederlanden zuführte, und ließ sie durch seinen Stecher auf ein einheitliches Plattenformat übertragen. Eine Reihe von ehrwürdigen Greisenköpfen mit langen Bärten konnte ganz gut für die griechischen Weltweisen passieren. Ohne Bedenken schrieb unser Mann also flott über den einen Kopf den Namen Empedocles, über einen anderen Socrates, Plato, usw. Ein Kopf der — allerdings recht widerlich — lachte, war natürlich der lachende Democrit, und mit Grazie so fort. Wenn wir unserem rührigen Verleger auf dem van Dykschen Porträt in sein schalkhaft blinzelndes Mephisto-Gesicht sehen, möchten wir ihm solch eine kecke Mystifikation seiner Zeitgenossen ganz wohl zutrauen.

Und doch war das, was er getan hat, im letzten Grunde eigentlich nichts als ein allerdings recht verspäteter Ausläufer mittelalterlicher Geschichtsauffassung, die das Individuelle vollständig übersah und nur auf das Typische ausging. Ein klassisches Beispiel hiefür bietet uns Hartmann Schedels »Buch der Croniken und geschichten mit figuren und pildnussen von anbegin der welt bis auf dise unsere zeit«, Nürnberg 1493, das Dürers Lehrer Michael Wohlgemuth mit prächtigen Holzschnitten geziert hat, und aus dem noch ein Jahr-

hundert später der Verfasser des Spiesischen Faustbuches seine historischen und geographischen Kenntnisse geschöpft hat. Der Herausgeber bringt, seinem weitausgreifenden Programm gemäß, eine zahllose Menge von historischen Porträts aus allen Epochen der Weltgeschichte, verfügt aber nur über eine ganz beschränkte Anzahl von Holzstöcken. Wie hilft er sich nun aus dieser Klemme? Er verwendet einfach ein und dasselbe Klischee für alle möglichen Leute: Dasselbe Bild, das auf S. XXXVII als Paris von Troja bezeichnet ist, begegnet uns auf S. XLIX als der Prophet Micheas, auf S. LX als Epimenides, auf S. LXIX als Neemias, und so fort, ein anderes Klischee muß für Agamemnon, Bias, Sokrates, Demosthenes und Graf Albrecht zu Babenberg gelten. Nicht anders geht noch fast ein Jahrhundert später Heinrich Pantaleon in seinen »Teutscher Nation Warhafften Helden«, Basel 1568—1578, vor.

Die Vorlagen, die Ciartres sich für seine Portätköpfe wählte, tragen keinerlei Bezeichnung der dargestellten Person, sie sind lediglich Studienköpfe. Sie sind, wie eingangs erwähnt, durchwegs größer als die Nachstiche des Ciartres mit zwei Ausnahmen: den Vorlagen für »*Scanderbeg Roy d'Albanie*« (Tafel 3) und für unseren »Faust« (Tafel 2). Diese beiden Blätter stehen einander in jeder Beziehung am nächsten. Sie sind von genau gleicher Plattengröße und weisen auch in der Technik die innigste Verwandtschaft auf. In den Katalogen wurden sie seit jeher unmittelbar neben einander angeführt[9]), aber nur der älteste Katalog von Amade de Burgy (1755) bezeichnet p. 24 unser Blatt unter Nr. 178 als »*Het Portret van Doctor Faustus met een kaal Hoofd en een Mantel aan*«. Pierre Yver beschreibt es in seinem »*Supplement Au Catalogue Raisonné de MM. Gersaint, Helle et Glomy, De Toutes Les Pièces Qui forment l'Oeuvre de Rembrandt*« (Amsterdam 1756), S. 123 mit folgenden Worten: »*N. 166. Tête de Vieillard en Buste, vue de face et regardant vers le bas. Elle est chauve en partie et porte une grande moustache sur la lèvre supérieure avec un petit collet à l'entour du col. Ses deux oreilles sont découvertes et le corps est enveloppé d'un manteau ouvert par devant. Presque dans le haut de la droite de l'Estampe on voit écrit Rt. in. Ce Morceau porte 5 pouces 6 lignes de haut, sur 4 pouces 10 lignes de large, et on prétend en Hollande, que c'est le Portrait du Docteur Faustus. Pour moi, je crois que M. de Burgy s'est trompé, lorsqu'il a placé ce Morceau au rang des Ouvrages de la main de Rembrandt, parce qu'il me paroit gravé par van Vliet. Il y a une Copie de ce Morceau en contre partie de l'Original, mais beaucoup plus grande, où l'on voit écrit au dessus de la tête, Doctor Faustus. Dans le coin du haut de la droite on lit Rembrandt inventor, et à gauche F. L. D. Ciartres excud. Sa hauteur est de 7 pouces 10 lignes et sa largeur de 6 pouces 9 lignes.*«

Die Bezeichnung dieses Blattes als Doktor Faustus beruht also, wie schon Szamatólski, S. XXIII, Anm. 2, ausgesprochen hat, auf einer Rückwirkung des Nachstiches von Ciartres. Später verschwindet sie aus den Katalogen vollständig[10]).

Die ausführlichste Beschreibung der einzelnen Plattenzustände dieser beiden van Vlietischen Studienköpfe enthält ein Aufsatz von J. F. Linck in Robert Naumanns Archiv für die zeichnenden Künste, 5. Jahrgang, 1859: Bemerkungen und Zusätze zu dem Verzeichnisse von Bartsch über die Radierungen des Jan Georg van Vliet, S. 289:

»B. 25 Brustbild eines niederblickenden Alten [d. i. das Urbild unseres ‚Faust']. Nach Rembrandt
I. Weniger bearbeitet und vor der Adresse. Selten.
II. Ebenfalls vor der Adresse, aber in den Haaren, den beiden Ohren, sowie der rechten Seite des Gesichtes und des Mantels bedeutend mit dem Grabstichel retuschiert.
III. Mit der Adresse des J. de Ram.

B. 26. Brustbild eines Offiziers [d. i. ‚Scanderbeg' des Ciartres]. Nach Rembrandt.
I. Vor aller Adresse. Selten.
II. Mit der Adresse von J. de Ram.
III. Die Künstlernamen und die Adresse sind beseitigt und die Platte retuschiert worden. Man liest außerhalb derselben, 9 Linien vom unteren Rande entfernt, den mit großen lateinischen Lettern gedruckten Namen: Georgius Ragocy. Selten.
IV. Die gedruckte Unterschrift ist der Platte näher und nur 4 Linien von derselben entfernt; man liest jetzt: Georgius Ragocy, Dei gratiae Princeps Transilvaniae, Partium Regni Hungariae Dominum, et Siculorum Comes etc. t'Amsterdam, Gedruckt by Hugo Allardt, in de Kalverstraet in de Werelt-Kaert. Die Abdrücke der Kupferplatte sind sehr schwach.

Der Verfasser unterläßt es leider anzugeben, wo er die einzelnen Abdrücke gesehen hat. Aus anderen Quellen wissen wir, daß sich solche in Wien (Albertina, Hofbibliothek, 1. Zustand), Berlin (Kgl. Kupferstichkabinett), Amsterdam und im Britischen Museum[11]) finden. Ob die Pariser Nationalbibliothek das Blatt besitzt, läßt sich bei den unzulänglichen Angaben im Kataloge von Georges Duplessis (Teil III, S. 350: En buste, de face. Grav. au burin anonyme) nicht entscheiden. Außerdem dürfte es noch in anderen öffentlichen und Privatsammlungen vorkommen[12]). Ein Abdruck unseres Faustkopfes mit der Adresse von J. de Ram (um 1680 in Holland geboren) ist mir nicht bekannt geworden.

Aus den Angaben Lincks sehen wir, daß ein und dasselbe Original von dem einen Verleger als eine

ganz bestimmte historische Persönlichkeit ausgegeben wird, was aber einen andern durchaus nicht hindert, demselben Blatte eine ganz andere Bezeichnung beizulegen. Den zwei Bezeichnungen als »Ragocy« stehen drei als »Scanderbeg« (bei Ciartres, in der italienischen Serie des Remondini und in einer Serie mit lateinischem Text) gegenüber. Der von der ungarischen Akademie der Wissenschaften in der Sammlung Magyar Történeti Életrajzok (Ungarische historische Lebensbeschreibungen) herausgegebenen Biographie Georg I. Rákóczys von Alexander Szilágyi (Budapest 1893) ist unsere Radierung als wirkungsvolles Titelbild beigegeben. Im Anhange auf S. 421 findet sich ein kleiner Exkurs über das Bild, in welchem nicht der leiseste Zweifel an der Identität der dargestellten Person laut wird.

So ausgerüstet, können wir nun an die eingehendere Betrachtung unseres Faustbildes, und zwar zunächst in dem Archetypus der van Vlietischen Radierung, herantreten.

In dem umfangreichen Werke Rembrandts, das der Russe Dmitri Rovinski mit großer Sorgfalt gesammelt und verzeichnet hat, finden sich mehrere kleine radierte Skizzen, die niederblickende Greisenköpfe mit schütterem Haupt- und Barthaar darstellen, keiner darunter aber kann als die Vorlage unseres Faustbildes angesprochen werden [13]). Erweckt dieser Umstand schon von Haus aus ein gewisses Mißtrauen gegen die Signatur Rt. in., so wird dieses noch verstärkt, wenn wir den unbeholfenen Zug der Buchstaben schärfer ins Auge fassen und mit der charakteristischen eigenhändigen Signatur van Vliets auf der »Ragocy«- oder »Scanderbeg«-Platte vergleichen, die in gleicher oder ähnlicher Form auf allen Blättern des Künstlers wiederkehrt. Diese Beobachtung zwingt uns zur Annahme, daß die ursprüngliche Signatur von der Platte abgeschliffen und viel später durch die gegenwärtige ersetzt worden ist, ein Vorgang, den Linck ja auch an der »Ragocy«-Platte festgestellt hat.

Daß das Blatt von der Hand van Vliets herrührt, dafür haben wir, solange nicht ein Abdruck mit der Signatur auftaucht, keinen anderen Beweis als die genaue Übereinstimmung mit der deutlich signierten »Ragocy«-Platte.

Was wir bisher von der Entstehung der ganzen Serie und der Art, wie die einzelnen Köpfe zu ihren Benennungen gekommen sind, ermitteln konnten, mahnt uns also von vornherein zur äußersten Vorsicht, und doch treffen gerade auf unseren Faustkopf einige Merkmale zu, die eine gewisse Verbindung mit dem Volksbuche herzustellen scheinen.

Von dem Titanengeiste, der da »name an sich Adlers Flügel, wolte alle Gründ am Himmel vnd Erden erforschen«, ist in dem verhärmten Gesichte allerdings nicht eine Spur zu entdecken. »Der tief zwischen den abfallenden Schultern sitzende rundliche Kopf, das runzlige Gesicht und die hoffnungslos, ausdruckslos starrenden Augen, der spärliche Schnurrbart, kurz das ganze kleinliche Alltagsgesicht, der schlichte Radmantel und die kümmerliche, gefältelte Halskrause, das alles stimmt eher zum Mitleid mit der traurigen Gestalt als zur Bewunderung oder auch nur zur Teilnahme für ihren Kummer. Das spärliche Haar, das schon fast ganz kahle Vorderhaupt verstärken den Eindruck eher noch. An einem Übermaß an Freuden leidet dieser Griesgram sicher nicht; aber diese Furchen sind nicht beim verzweifelten Grübeln über die Lösung des Welträtsels entstanden. Vielleicht entstammen sie einer wüsten Jugend, vielleicht jahrelangem Verdruß über das Mißgeschick des Lebens.« [11])

»Dieser Mann mit dem furchtsamen Ausdruck auf der Oberlippe würde nie mit dem Bösen einen Pakt geschlossen haben oder doch fünf Minuten später von der Abmachung zurückgetreten sein, und mit dieser dünnen, heiseren Stimme gesprochen, wären die Worte, welche die Pforten der Hölle zu erschüttern vermögen, nicht sehr eindrucksvoll gewesen [12]).«

Steht somit der Gesamteindruck des Bildes geradezu im direkten Widerspruch gegen die Vorstellung von dem verwegenen Abenteurer, die uns das Volksbuch vermittelt, so erfordert doch die folgende Tatsache eine ernste Erwägung:

Über die äußere Erscheinung Fausts enthalten die Volksbücher keine Andeutung, mit einer einzigen Ausnahme: In der Bearbeitung des Spiesischen Volksbuches durch den Schwaben Rudolf Widmann (1599) lautet eine Stelle im 21. Kapitel, »Doctor Faustus erscheint nach seinem Tode«, folgendermaßen: »So sahen auch die Nachbarn herumb den Geist des Doct. Fausti bey nacht offtmals in seiner behausung an dem fenster liegen, vnd sonderlich wann der Mond schien. Er gieng in seiner behausung gantz leibhafftig, wie er auff Erden gegangen war, mit allerley gestaldt vnd kleydung. Dann Doctor Faustus war ein hockruckerigs Männlein, eine dürre Person, habend ein kleines grauwes bärtlein . . . [14])«.

Interessant ist, daß diese Stelle nur in der verhältnismäßig sehr seltenen Widmannischen Bearbeitung, und weder früher in der ursprünglichen Spiesischen Ausgabe, noch später in der Pfitzerischen Bearbeitung, durch die Widmanns Buch bald abgelöst wurde, mehr vorkommt. Sie wurde zuerst von Erich Schmidt mit unserem Bilde in Verbindung gebracht in der weite kultur- und literaturgeschichtliche Ausblicke eröffnenden Abhandlung »Faust und das 16. Jahrhundert«, die seither in die »Charakteristiken« aufgenommen worden ist.

»Anders«, heißt es dort, »gibt sich das zweite Blatt, und so mag der historische Faust (der nach Widmans Schlußcapitel dem Famulus Waiger als ein ‚hochruckerigs Männlein, eine dürre Person, habend ein kleines graws Bärtlein‘ erschien) wohl ungefähr ausgesehen haben: eine derbe, untersetzte Figur, deren Kopf in den Schultern steckt, denn der kurze Hals wird ganz von dem Spitzenkragen verdeckt, mit spärlichem geringelten Haar, Schnurr- und Knebelbart und einem confiscirten Gesicht, aus welchem ein paar schelmische Augen gar durchtrieben in die Welt gucken.«. Soweit Erich Schmidt. Man könnte sogar noch einen Schritt weiter gehen und behaupten, der etwas sonderbar anmutende dreieckige Umriß und der gesenkte Kopf sei dadurch entstanden, daß Faust dargestellt ist, wie er nach der Angabe Widmanns mit beiden Ellbogen auf das Fensterbrett gestützt (an dem Fenster liegend), auf die Straße hinabsieht.

Die schelmischen Augen, die gar durchtrieben in die Welt gucken, finden sich allerdings auf unserem Bilde nicht, es ist eher ein melancholischer Blick, mit dem uns dieser armselige Wicht anglotzt. Als Erich Schmidt diesen Satz niederschrieb (1882 im 3. Bande des Goethe-Jahrbuches, S. 96), hatte noch kein Faust-Forscher dieses angeblich Rembrandtische Original gesehen, das Szamatólski erst 1891 ans Licht gezogen hat. Schmidts Bemerkung kann sich also nur auf eine der zahlreichen Nachbildungen des neunzehnten Jahrhunderts, etwa die zu Karikaturen verzerrten Kopien bei Scheible oder Engel beziehen (Tafel 9 und 10).

Außer dieser Stelle findet sich aber bei Widmann, und wieder nur bei ihm, noch eine zweite indirekte Schilderung des äußeren Menschen Fausts, die die früher angezogene Stelle ergänzt und bestätigt. Auf diese hat zuerst Kiesewetter in seinem seltsamen Buche »Faust in der Geschichte und Tradition«, Leipzig 1893, S. 60, aufmerksam gemacht. Ich zitiere sie hier vollständiger als Kiesewetter, und zwar nach dem Abdrucke in Scheibles »Kloster«, II, S. 521 f., weil sie noch ein zweites Moment enthält, das hier in Betracht kommt:

»Als er nun auff solchem platz [in der Reichsstadt Schwäbisch Hall] auff vnd nieder spatzieren gieng, sein etliche Sieder fürüber gangen, vnd sint auff das gehengk, so vber das wasser gemacht worden, gestiegen, vnd alda stil gestanden, den Faustum angesehen vnd jhr gespött getrieben, denn es ist vmb die Sieder ein solches volck, wie in solcher Stadt ein sprichwordt ist, das, wenn Christus selbsten solt durch das Hall gehen, er ohn gespött oder unbeschissen nicht daruon kommen würd, also wiederfuhr es dem D. Fausto auch, denn einer sagt, wer ist dieser klein hockendt Mann, der ander antwortet, es ist der Esopus, der dritte sagt, es ist der Bandelstrobel . . .«

Die Vorstellung des Buckeligen wird hier noch verstärkt durch den Vergleich mit dem griechischen Fabeldichter Aesop, dessen Werk durch die Bearbeitungen des Ulmer Stadtarztes Heinrich Stainhoewel (1475) und des ehemaligen Franziskaners Burkhard Waldis (1548) im sechzehnten Jahrhundert in Deutschland verbreitet war. Auf dem Titelholzschnitte des »Buch und Leben des hochberühmten Fabeldichters Aesop« von Stainhoewel (Ulm, Johannes Zainer, 1475), ist der Dichter nach der mittelalterlichen, auf Maximus Planudes zurückgehenden Überlieferung als buckliger Zwerg dargestellt[17]).

Wenn wir diese allerdings etwas dürftigen Andeutungen über Fausts äußere Erscheinung zusammenfassen und auf unser radiertes Blättchen zu übertragen suchen, möchte es uns fast bedünken, als ob gerade in diesem Falle der gute Ciartres etwas gewissenhafter als bei den übrigen Blättern seiner Serie zu Werke gegangen wäre und etwas wie eine wirkliche Charakteristik der darzustellenden Persönlichkeit angestrebt hätte. Freilich steht dieser Annahme entgegen, daß zu seiner Zeit wohl das Spiesische Volksbuch, nicht aber die Widmannische Bearbeitung desselben in französischer und holländischer Übersetzung vorlag.

Ein ganz anderes Ansehen erhält die Sache jedoch, wenn wir die Berechtigung der Signatur »*Kt in.*« eingehender prüfen und das Rembrandtische Original festzustellen suchen, das Joris van Vliet als Vorlage für seine Radierung benutzt hat. Unter den selbständigen Porträt- und Studienköpfen Rembrandts in Öl oder in Radierung findet sich kein einziger, der ohneweiters als identisch mit unserem »Faust« bezeichnet werden könnte, dagegen stimmt Form und Ausdruck des Gesichtes, vor allem aber die merkwürdige, unverständliche Haltung des Körpers genau mit der Gestalt des Närrvaters Joseph auf dem in englischem Privatbesitz befindlichen, auf Eichenholz gemalten, 0·765 m hohen und 0·640 m breiten Bilde Rembrandts »Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten« überein. Leider kann ich das Bild auf Tafel 4 nur nach der Heliogravüre von Fillon et Heuse in Wilhelm Bodes und C. Hofstede de Groots großem Rembrandt-Werk in Lichtdruck vorlegen und den van Vlietischen Studienkopf in entsprechender Verkleinerung und Umkehrung danebenstellen[18]). Wäre heute nicht jede Verbindung mit England abgeschnitten, würde ich gern einen Ausschnitt aus dem Bilde, nämlich die Büste des heiligen Joseph, in Originalgröße wiedergeben. Vielleicht ist übrigens die Zeit doch nicht mehr gar zu ferne, in der ein Austausch geistiger Interessen unter den Völkern, die sich noch bis vor kurzem auf Tod und Leben bekämpften, wieder möglich sein wird.

Dann soll der Versuch gemacht werden, den Besitzern der vorliegenden Mappe diese Tafel nachzuliefern. Aus ihr würde sich höchstwahrscheinlich ergeben, was sich vorläufig nur durch eine auf unzuverlässige Messungen an der Reproduktion gegründete Proportion erschließen läßt: daß der van Vlietische Studienkopf mit dem Kopf des heiligen Joseph auf dem Bilde sogar in der Größe übereinstimmt. Daß er nach links gewendet ist, während er auf dem Bilde nach rechts sieht, kann nach dem, was wir auf S. 2 über die Nachbildungen in Kupferstich erfahren haben, die Annahme der Abhängigkeit nur bekräftigen.

Auch die Zeitfolge bietet keine Schwierigkeit, denn die Flucht nach Ägypten ist nach Bode um 1630 entstanden, während der angebliche »Ragocy oder »Scanderbeg« van Vliets, der das Gegenstück zu dem undatierten »Faust« bildet und also doch wohl gleichzeitig entstanden ist, auf der Originalplatte Tafel 3 die Jahreszahl 1632 trägt.

Jetzt wird auf den ersten Blick so manches klar, was bis dahin unerklärlich schien: das kummervolle Antlitz des Nährvaters, der die Seinigen nur durch rasche Flucht dem drohenden Verderben zu entziehen vermag, der gesenkte Blick, denn er liest in einem Buche, und die einseitige Haltung, denn er stützt seinen linken Arm auf einen Felsblock, der gleichzeitig der Gottesmutter zum Sitze dient.

Wenn ungeachtet der zahlreichen Übereinstimmungen noch ein Zweifel übrigbleiben sollte, ob Joseph wirklich das Urbild des sogenannten »Faust« abgegeben hat, so wird dieser Zweifel durch die Tatsache zerstreut, daß der sonderbare Vorgang, den wir hier beobachtet haben, durchaus nicht ganz vereinzelt dasteht, sondern sich zur selben Zeit unter ganz gleichen Verhältnissen wiederholt hat: aus dem Rembrandtischen Bilde »Judas bringt die Silberlinge zurück« ist die Gestalt des Judas in ihrer ungemein charakteristischen Körperhaltung auf dem Umwege über van Vliet in die Porträtserie des Ciartres und in jene des Aubry übergegangen. Hier aber muß sie den »weinenden Philosophen« Heraklit (im Gegensatze zum »lachenden« Demokrit) darstellen (Tafel 5)[19])

In dem dritten Falle dagegen, in welchem ein einzelner Kopf aus einem größeren Bilde Rembrandts herauskopiert wurde, ist die Bezeichnung der dargestellten Person beibehalten worden: aus dem Bilde: Joseph, seine Träume erzählend (in der Galerie Six zu Amsterdam, Klassiker der Kunst, II, S. 175) ist der Kopf des Joseph in seiner vornübergehängten Haltung in die Serie des Ciartres und von da in die italienische des Romandini übergegangen.

Nun wird uns erst ein Ausspruch Goethes in der Abhandlung »Über Leonard da Vincis Abendmahl«[20]) in seiner vollen Bedeutung klar: »Man bediente sich mancher Figuren zu ganz anderm Zweck, als sie der erste Urheber bestimmt hatte. Weltliche Gegenstände wurden durch einige Zutaten in geistliche verwandelt; heidnische Götter und Helden mußten sich bequemen, Märtyrer und Evangelisten zu sein. Oft auch hatte der Künstler zu eigner Belehrung und Übung irgend eine Figur aus einem berühmten Werk kopiert und setzte nun etwas von seiner Erfindung hinzu, um ein verkäufliches Bild daraus zu machen. Zuletzt darf man auch wohl der Entdeckung und dem Mißbrauch der Kupferstiche einen Teil des Kunstverderbens zuschreiben, welche den Dutzendmalern fremde Erfindungen häufig zubrachten, so daß niemand mehr studierte und die Malerei zuletzt so weit verfiel, daß sie mit mechanischen Arbeiten vermischt ward. Waren doch die Kupferstiche selbst schon von den Originalen verschieden, und wer sie kopierte, vervielfachte die Veränderung nach eigener und fremder Überzeugung oder Grille.« Was dabei für unser Faustbild herauskam, werden die folgenden Tafeln zeigen.

Wenn wir den Nachstich aus dem Verlage des Ciartres (Tafel 1) neben seine Vorlage, die van Vlietische Radierung (Tafel 2), legen, springen die Abweichungen sofort in die Augen: Der Kupferstich verändert die Radierung an sich nicht unbedeutend aber die Abweichungen gehen über das Technische hinaus. Die sorgfältigere Ausführung läßt den Stoff des Mantels feiner erscheinen. Da das Licht von einem etwas tieferen Punkte einfällt, so erscheint der Kopf nicht ganz so gebückt. Die Züge sind etwas verjüngt, das Gesicht hat einen fast schlauen Ausdruck bekommen und besitzt in seiner Selbstbescheidung etwas Entschlossenes. Dieser geriebene Herr nimmt es schon eher mit dem Teufel auf. Seine Stimme mag dünn sein, aber sie mag dabei etwas scharf Durchdringendes haben. Beim Abschließen des Vertrages wird er sich schon vorsehen, daß er nicht zu kurz kommt. Aus dem Fünfundsechzigjährigen ist ein Fünfziger geworden[21]).

* * *

Nachdem es uns auf diese Weise gelungen ist, die bildliche Abstammung des Faust-Bildnisses bis in dritte Generation zurückzuverfolgen, wollen wir uns nun mit der gebotenen Vorsicht an den Versuch heranwagen, ob es nicht vielleicht möglich wäre, einen Schritt weiter zu gelangen und bis zu dem lebenden Urbilde vorzudringen.

Der Kopf des grämlichen Greises, der auf so seltsamen Wegen und Umwegen zum Doktor Faust geworden ist, blickt uns nämlich in verändertem Kostüm und veränderter Haltung, aber mit denselben Gesichtszügen aus mehreren Bildern Rembrandt's entgegen,

er ist also nicht frei erfunden, sondern einem lebenden Modelle nachgebildet, das in unzähligen Variationen auf den Bildern Rembrandt's und seines Schülers Gerard Dou wiederkehrt. Vor allem in einer Form und Haltung, die ganz auffallend an unser Blatt erinnert, und zwar so sehr, daß die Radierung van Vliet's nach diesem Bilde im Kunsthandel des achtzehnten Jahrhunderts ohneweiters als »Faust« bezeichnet wurde. Lediglich das Kostüm ist verändert: den kahlen Scheitel bedeckt eine turbanartig von einem Tuche umwundene Pelzmütze, die uns auch auf anderen Bildern Rembrandt's und Dou's begegnet, und an die Stelle des dürftigen, geflickten Bettlermantels ist ein üppiger Pelzkragen getreten. Diesmal liegt aber nicht ein Ausschnitt aus einem größeren Bilde Rembrandt's zu Grunde, sondern ein selbständiger Porträt- oder Studienkopf, dessen Original sich im Ferdinandeum zu Innsbruck befindet (Rückseite von Tafel 2, oben). Eine gute alte Kopie dieses Bildes — früher Gerard Dou zugeschrieben — findet sich auf Schloß Pommersfelden bei Bamberg (Klassiker der Kunst, XXIV, S. 26, 180). Der eingangs zitierte Moehsen beschreibt die Radierung, die das kleine Bild in Originalgröße wiedergibt, S. 14 folgendermaßen: »Man hat ein Blatt von van Vliet, so einen Mann vorstellt, der in der Gesichtsbildung mit diesem (d. i. dem Faust des Ciartres) übereinkommt, außer daß er ein wenig älter aussieht. Den Kopf bedeckt eine ungeheure rauhe Mütze, die unterwärts mit einem gestreiften Tuche, zweimal umgebunden ist. Er ist hier in einem Pelze mit einem breiten rauhen Ausschlag bekleidet, anstatt daß jener einen offen stehenden Mantel, und einen weißen Halskragen um hat. Zur rechten des Kopfes ist: *Rt van Ryn in.* Gleich darunter in einem Monogramme: *J. G. van Vliet fecit 1633.* Ich habe dieses Blatt sowohl neulich aus einer holländischen Versteigerung unter dem Titel des Doctor Faust, als auch 1760 aus der Frobesischen Auktion zu Helmstädt erhalten, woselbst es im Catalogo P. 2. p. 396. n. 579 unter eben diesem Titel vorgekommen [22]). Gersaint und Yver haben zwar, ersterer S. 291 u. f. und letzterer S. 176 einige Blätter angeführet, die van Vliet nach Rembrandt radirt hat, es kommt aber dieses Blatt mit keinem der daselbst beschriebenen überein, es müßte denn das zweyte bey dem Gersaint seyn, welches er, ich weiß nicht warum, le Porträt de Philo le Juif nennet.« W a r u m, wird uns sofort klar, wenn wir die Zusammenstellung auf der Rückseite von Tafel 2 überblicken und mit Tafel 1 vergleichen: dieses Bild hat nämlich genau denselben Weg wie der »Faust« zurückgelegt vom Rembrandtischen Ölbilde über die Radierung van Vliet's in die Serie des Ciartres, wo es genau unter denselben Umständen wie der heilige Jos[illegible] zum »Faust«, zu dem Namen »Philon le Juif« gekommen ist. Zug um Zug, Linie für Linie stimmt hier das Gesicht mit dem »Faust« überein. Man beachte vor allem die offenbar durch Hautfalten stufenweise gegliederte Backenlinie mit den hohen Backenknochen, dann Form und Lage der Ohren, besonders aber die Mundpartie. Lediglich der spitzbübische Ausdruck der Augen, der recht gut zu dem Bilde des durchtriebenen Erz-Zauberers paßt, ist — gewollt oder ungewollt — durch tiefere Ausarbeitung der Augenpartie ernster geworden und hat sich so unwillkürlich mehr der Vorstellung von dem tiefen Denker genähert, der, ein Zeitgenosse Christi, den Begriff des Logos als Vermittlers zwischen dem Menschen und der Gottheit philosophisch begründet hat.

In d a s s e l b e kummerdurchfurchte Antlitz blicken wir auf dem Rembrandt-Bilde auf der Rückseite von Tafel 3, auf das mich Professor Dr. R. F. Arnold aufmerksam macht (Bode I Nr. 30, Original in der Sammlung Dr. A. Bredius in Haag). Wenn wir dieses Bild neben die van Vliet'sche Radierung, die hier zum Vergleiche wiederholt [illegible] legen, wird wohl kaum ein Zweifel daran aufkommen, daß es ein und derselbe Mensch ist, der auf diesen beiden Blättern dargestellt ist. Er ist nur noch um einige Jahre älter geworden, und Kummer und Sorge haben noch tiefere Runen in sein Gesicht gegraben. Der Blick ist nach aufwärts gerichtet, aber es sind dieselben melancholischen Augen, mit denen unser »Faust« nach abwärts blickt.

In derselben Wendung, mit demselben [illegible] und demselben niederen Käppchen bekleidet ist dieser Kopf dann nach dem Ölbilde Rembrandt's (Klassiker der Kunst II S. 40, 43), und der nach demselben ausgeführten eigenhändigen Radierung des Meisters (Klassiker der Kunst VIII S. 238 [illegible]er als »erster Orientalenkopf« bezeichnet) in die Serie des Ciartres, und, wie ich vorausgreifend erwähnen muß, in jene des Peter Aubry übergegangen. Weil [illegible] aber eine goldene Halskette mit einem Medaillon daran trägt (die wir auf manchem anderen Rembrandt-Bilde wieder erkennen), hat er hier den Namen Thomas Morus erhalten.

Philo, der jüdische Philosoph aus der Zeit Christi, der »weitbeschreite Zauberer und Schwarzkünstler«, D. Johann Faust, und Thomas Morus, der Großkanzler von England, der berühmte Verfasser der »Utopia«, drei Persönlichkeiten, wie sie verschiedener kaum gedacht werden können, finden wir also in unserer Porträt-Serie durch drei Bilder Rembrandt's dargestellt, die alle drei auf ein und dieselbe

leben· ·dell zurückgehen. Dieses Modell aber, das uns auf noch zahlreichen anderen Studienköpfe· ·nbrandt's begegnet, ist, wie die neuere Forsc annimmt und in der Benennung der Bilder zum ·ıck bringt, niemand anderer als — Rembran ·ter, der Leydener Müllermeister Harmen Gern van Rijn.

* * *

·un gilt es, die zahlreiche, zum Teil recht ent·a achkommenschaft zu verfolgen, die dieses unt· seltsamen Umständen zum Doktor Faust gew Bild von Rembrandt's Vater im Laufe von zwe ·underten gezeugt hat.

·olgende Blatt, das auf Tafel 6 nach dem Orig ·er Familien-Fideikommiß-Bibliothek wiedergeg ·t, war bisher gänzlich unbekannt. Es rührt von Landsmann und Zeitgenossen des Ciartres her ·n um zwanzig Jahre überlebt hat. Pierre Aur ·596–1667) stammte aus der Champagne und ließ in dem damals noch deutschen Straßburg nie· ·o er ein paar hundert Porträts berühmter Zeit· ·en in Kupfer stach, mit denen er ganz Eur ·berschwemmte [23]. Außer dem Doktor Fau ·den sich in ganz gleichem ovalen Rahmen in Sammlung noch folgende »Porträts« nach den· van Vlietischen Studienköpfen, die auch Cia· ·enützt hat: Heraclites, Democritus, Thomas Mo ·eines dieser Blätter trägt eine Stecher-Sig ·der Verleger-Adresse. Sollte Aubry vielleicht d· ·enken getragen haben, diese kühnen Bene· ·n mit seinem Namen zu decken und auf die· ·ise die Glaubwürdigkeit seiner übrigen his ·en Porträts in Frage zu stellen? Unsere Ab· sind allerdings so stark zugeschnitten, daß ke· ·tenrand zu erkennen ist, aber die Übereinstı· ·. in dem Format und vor allem die Gleichhe Buchstabenformen der Unterschriften mit jen· ·t Blättern, die ausdrücklich die Firma des P· ·ubry tragen, lassen keinen Zweifel daran a· ·en, daß auch diese vier Porträts aus seiner Fab ·ammen.

·es Blatt scheint die Vorlage für eine spätere Ze· ·g gebildet zu haben, die Alexander Tille a. · S. 548, folgendermaßen beschreibt: »Ein Ti· ·tt, dessen Vorbild und Entstehung noch n· ·kannt geworden ist, macht den Kopf noch jün· noch runder und gibt der Gestalt eine Art G· ·us dem Fünfziger ist ein Vierziger geworden, ·. Leben mit Wein und Weib genossen hat. Di· ·en der Stirn und der untern rechten Wange sin ·blieben. Aus dem Gesicht spricht die Bekü· ·nis, daß der Bauch nicht mehr fähig ist, noch etw ·ufzunehmen. Das Blatt ist unterzeichnet Doctor Faustus und darunter steht von einer Hand um 1700 vermerkt: Natus in comitatu anhaltino etc. Aus der Vorlage dieses Blattes ist das Titelblatt des dritten deutschen Volksbuches von Faust abgeleitet, des sogenannten Faustbuches des Christlich Meynenden, dessen älteste bisher bekannt gewordene Ausgabe aus dem Jahre 1725 stammt. Es macht auf seinem vergröbernden Holzschnitt den Doktor zum Dreißiger. Das Haar ergänzt es ihm freilich nicht, aber die Runzeln tilgt es ihm. Seine feisten Backen und glotzigen Augen verraten, daß sein Gott der Bauch ist. Für sein Lieblingsmahl oder den Wein seines Herzens möchte er sich doch wohl dem Teufel übergeben, für so wenig mutig man ihn auch sonst hält. Es ist Faust der Fresser, der Schlemmer, nicht mehr der Faust, der aus Wissensdurst wider Gott kriegen wollte.«

Dieses Titelbild ist auf Tafel 7 wiedergegeben. Den geistreichen Schlußfolgerungen Tilles vermag ich aber nicht unbedingt zuzustimmen. Wer je in einer größeren Sammlung von Kupferstich- und Holzschnitt-Porträts gearbeitet und dabei in einzelnen Fällen die Veränderungen verfolgt hat, die das Bild ein und derselben Persönlichkeit erleidet, wenn jedes folgende vom vorausgehenden kopiert wird, der wird in den Veränderungen nicht eine energisch durchgeführte Charakteristik [24], sondern nur das Unvermögen des reproduzierenden »Künstlers« erblicken. Alle Stiche und Holzschnitte aus dritter und vierter Hand weisen rundere, vollere Gesichter auf, denen in der Regel jede Modellierung mangelt.

Während dieser Holzschnitt vor der Editio princeps des »Christlich Meynenden« sich mit den verschiedenen Auflagen des Volksbuches fast bis gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts erhalten hat, ist eine neue Nachbildung in Kupferstich entstanden, auf die fast alle Wiederholungen des Bildes im neunzehnten Jahrhundert zurückgehen (Tafel 8). Sie findet sich als Titelbild vor dem fünften Stück der »Bibliotheca, Acta et Scripta Magica. Gründliche Nachrichten und Urtheile von solchen Büchern und Handlungen, Welche die Macht des Teufels in leiblichen Dingen betreffen. Zur Ehre Gottes, und dem Dienst der Menschen heraus gegeben von D. Erhard David Hauber, Hochgräfl. Schauenburg- und Lippischen Superintendenten, der Kayserlichen Leopold-Carolinischen Academie und der Königl. Preuss. Gesellschaft der Wissenschaften Mit-Genossen.« Lemgo 1739.

Eberhard David Hauber (1695–1765), ein Pfarrersohn aus Hohenhaßloch in Württemberg, wurde 1725 Superintendent zu Stadthagen und 1746 Pastor der deutschen St. Petrigemeinde in Kopenhagen. Neben rein theologischen Arbeiten hat er sich vie

mit geographischen Studien und mit biblischer Archäologie beschäftigt[25]). Seine Bibliotheca Magica, die im großen und ganzen auf einem freisinnigen Standpunkte steht, wurde begonnen in einer Zeit, da der unter dem Namen der Jenaischen Christnachts-Tragödie bekannte Versuch einer Teufelsbeschwörung, bei der mehrere Teilnehmer durch Kohlenoxydgasvergiftung ums Leben kamen, noch immer die Gemüter erregte und die Federn der Gelehrten beschäftigte[26]). Sogar der berühmteste Arzt jener Zeit, der Hallenser Professor Friedrich Hoffmann, der schon 1706 in einer Abhandlung »De potentia diaboli in corpora« durchaus nicht jeden Einfluß des Teufels schlechtweg geleugnet hatte, und sein Schüler Johann Heinrich Schulze haben damals in aufklärendem Sinne in den Streit eingegriffen.

Auf einer Studienreise nach Holland, die er 1723 mit Unterstützung des Grafen Friedrich Christian zu Schaumburg-Lippe unternahm, dürfte Hauber die van Vlietische Radierung kennen gelernt oder erworben haben. Zu dem unbeholfenen Nachstich, der geradezu eine Karrikatur des holländischen Studienkopfes darstellt, gibt er auf S. 356[27]) folgende: »Anmerkung zu dem Titul-Kupffer. Doctor Faust ist in der Historie der Würckungen des Teufels, und der Zauberey, ein so berühmter Name, daß sein Bildniß auch billig einen Platz in unserer Bibliothec fordert. Da mir nun schon vor geraumer Zeit ein von einem guten Meister gezeichnetes, und in Kupffer gestochenes Bild desselben zu Handen gekommen, so habe ich solches diesem Stück vorsetzen wollen. Nun kann ich zwar nicht sagen, daß Doctor Faust würcklich also, wie das Bild zeiget, ausgesehen habe; Da aber doch solches Bild würcklich und schon vor vielen Jahren in Kupffer gestochen worden, so wird es unsern Lesern vermuthlich angenehm seyn, eine copie davon zu sehen und zu haben.«

Der Rezensent der Allgemeinen Deutschen Bibliothek, 107, S. 529[28]), urteilt über dieses Bild: »Das mag nun ächt seyn oder nicht, so hat es doch so viel dem vermuthlichen Charakter eines solchen Menschen entsprechendes, daß sich selbst mit Lavatern ein paar Worte darüber reden ließen, denn obgleich die Physiognomie, eben keine Schwarzkünstlerische Bosheit bezeichnet, so hat sie doch viel taschenspielerische Schalkheit und schadenfrohe Lauersamkeit.«

Auf diesen Hauberischen Stich gehen die Nachbildungen zurück, die der Faustkopf in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gefunden hat (Tafel 9). Mit einer gewissen Selbständigkeit und nicht ohne Geschick ist die Steinzeichnung behandelt, die Wilhelm Müller und Ludwig Achim von Arnim 1818 ihrer Übersetzung des Marloweschen Doktor Faustus als Titelbild vorangestellt haben. Störend wirkt nur die ganz unmotivierte Fältelung des Mantels. Wie armselig nimmt sich daneben der Steindruck im fünften Bande von Scheible's »Kloster«, 1845, aus! Das wirre Haar vermag der ungeschickte Zeichner nicht anders darzustellen als dadurch, daß er den einen Teil sich nach vorne, den andern nach rückwärts kräuseln läßt, wodurch der Umriß des Schädels in Form einer scharf gezeichneten Linie zum Ausdruck kommt, ein Vorgang, der schon an dem Hauberischen Stich zu beobachten ist.

Tafel 10 bringt zwei Nachbildungen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Die erste ein Holzschnitt aus »Deutsche Männer. Bilder aus der Geschichte des deutschen Volkes von Hermann dem Cherusker bis auf unsere Tage von Manuel Raschke« (Leipzig 1868), S. 41, geht, wie der Vergleich mit den vorausgehenden Tafeln zeigt, offenbar direkt auf das sehr selten gewordene Blatt des Ciartres zurück und sucht diese Vorlage möglichst getreu wiederzugeben. Die zweite dagegen, das Titelbild zu Karl Engels ominösem »Volksschauspiel« (Oldenburg 1876), nimmt sich wieder allerlei Freiheiten heraus: der ganz leicht gefältelte Leinenkragen des Originals wird zu einer Art Mühlsteinkragen, wie er zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts getragen wurde, und die besonders scharf gezeichneten und kühn geschwungenen Brauen machen aus dem Faust einen Mephisto.

Und nun noch einmal aus Deutschland zurück nach Paris, aus dem neunzehnten Jahrhundert zurück ins achtzehnte!

Mit Erstaunen erkennen wir auf Tafel 11 unseren Faustkopf wieder. Aber welche Veränderung ist mit ihm vor sich gegangen! Er scheint bereits den Hexentrank im Leibe zu haben, denn die zahllosen Runzeln und Fältchen, die Zeugen kummervoll durchwachter Nächte, sind geglättet, das dünne, wirre Haar ist durch einen üppigen, in der Mitte ein wenig kokett gescheitelten Schopf ersetzt, aber Schnurrbart, Kragen und Mantel ist derselbe, kein Zweifel, daß wir ein Abbild von demselben Urbild vor uns haben. Unser Erstaunen wird nicht geringer, wenn wir auf dem Rahmen, der das Porträt umgibt, lesen: »Zenon Philosophe Natif de l'Isle de Cypre mort a 98 ans.« Das Blatt stammt wieder aus einer Serie von Philosophen, der Pariser Verleger derselben aber, »Daumont rue St. Martin«, ist derselbe, der sich innerhalb dieser Serie das Stückchen geleistet hat, ein historisch beglaubigtes Porträt René I. von Anjou, Königs von Neapel, geboren 1409, gestorben 1480, der nach einem wechselreichen Leben sich den schönen Künsten widmete, die Dichtungen der Troubadours sammelte

und selbst dichterisch tätig war, seinen Zeitgenossen als »Benoist Spinoza fameux Philosophe« vorzulegen [29].

Während die bisher besprochenen Nachbildungen in Kupferstich und Steindruck im großen und ganzen doch immer das Bestreben gezeigt haben, die Vorlage getreu wiederzugeben, nimmt das auf Tafel 12 in der Größe und in der unwahrscheinlich grellen Farbenwirkung des Orignals getreu wiedergegebene Ölbildchen, das bisher völlig unbekannt war, in Bezug auf Technik, Auffassung und vor allem Herkunft, eine ganz besondere Stellung ein. Im Gegensatze zu den bisher besprochenen Nachbildungen weist es eine starke Umbildung ins Dämonische auf, und was das Merkwüdigste daran ist, es stammt vom Hofe in Innsbruck und aus einer Sammlung, deren Grundstock aus Bildnissen von Personen des sechzehnten Jahrhunderts besteht.

Faust am Hofe zu Innsbruck! Als ich zum erstenmale in der erst seit wenigen Jahren der öffentlichen Besichtigung zugänglichen Porträtsammlung, die gegenwärtig die Wände der Münz- und Medaillen-Sammlung im kunsthistorischen Museum ziert, meinen Faust erkannte, da schien sich mir plötzlich ein unendlich weiter Ausblick zu eröffnen. Meine Freude wurde jedoch bald herabgestimmt, als ich mich mit der Geschichte des sogenannten Rembrandtischen Faust-Bildes einerseits und mit der Geschichte der Ambraser Porträtsammlung andererseits eingehender zu beschäftigen begann.

»Den am wenigsten bekannten Bestandteil des großen Kunstbesitzes, der vormals im Schlosse Ambras vereinigt war, bildet eine Sammlung kleiner Bildnisse von regierenden Fürsten des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts und ihren Ahnen, von Feldherren, Staatsmännern, Gelehrten, Künstlern und Dichtern derselben Zeit und aus verschiedenen Ländern Europas, unter denen Deutschland und Italien obenan stehen. Man pflegt sie als Porträt-Sammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol († 1595) zu bezeichnen, was in der Hauptsache richtig ist. Doch finden sich in ihr auch Bildnisse aus dem siebzehnten Jahrhunderte bis zum Ende desselben. Diese zeigen, daß deren auch noch später in einer, wenngleich nicht großen Zahl, nach Ambras gekommen sind, also zwischen einem alten Bestande und späteren Erwerbungen unterschieden werden muß« [30]. Die Gruppe, welcher unser »Faust« angehört, schildert Kenner mit folgenden Worten: »Die andere Reihe (4) dagegen ist wohl älter (als die im vorausgehenden Abschnitte besprochene Serie von Miniaturen des siebzehnten Jahrhunderts), aber auch sehr untergeordnet. Sie umfaßt 46 gleich große, auf Leinwand skizzenhaft gemalte, wohl meist erfundene Porträte die durch den braunen Ton, der fast wie Untermalung aussieht, und durch ein gelbliches, mit Weiß gehöhtes Inkarnat auffallen. Als eine geschlossene Folge für sich, scheinen sie von jeher wie ein Anhang der Sammlung betrachtet und, was sie in der Tat verdienen, wenig gewürdigt worden zu sein.«

Wenn wir die ganze Reihe sorgfältig durchgehen, können wir feststellen, daß unser Faust in dieser Umgebung nicht allein steht, sondern einen guten Teil der illustren Gesellschaft, in die ihn Ciartres seinerzeit gestellt, mit sich genommen hat. Bei genauem Zusehen erkennen wir unter Nummer 43 Herodes, 45 Dionysius, 48 Mahomet, 49 Il Gran Nogaj, 50 Cirus, 52 Archrimedes, 53 Esop, 54 Pythagoras, 56 Aristoteles, 57 Thomas Morus, 59 Chaireddin Barbarossa, 63 Mahomet, 67 den ägyptischen Josef. Die Entstehung dieser Bilder läßt sich wohl nur so erklären, daß der Maler, der den Auftrag erhielt, die Sammlung zu vervollständigen, sich allerdings die Blätter der Ciartres-Serie oder jener von Pierre Aubry zum Vorbild genommen, die einzelnen Bildnisse aber absichtlich aus seiner Phantasie heraus umgestaltet hat, um die Abhängigkeit von seinen Vorlagen weniger deutlich in die Augen springen zu lassen.

*

Mehr als zwei Jahrhunderte haben wir in unserer bisherigen Betrachtung durchmessen. Diesen langen Zeitraum hindurch hat sich der aus holländischem Boden hervorgewachsene, in der windigen Pariser Großstadtluft umgetaufte Studienkopf als das beglaubigte Bildnis des geschichtlichen Faust mit merkwürdiger Zähigkeit gerade in Deutschland am Leben erhalten. Aber welche Wandlungen hat er durchmachen müssen! Der Rembrandtische Lichtstrahl, der von rechts oben über das Gesicht fällt, ist allmählich verglommen, der gebeugte Kopf hat sich immer mehr aufgerichtet, der gesenkte Blick gehoben, die Züge haben sich von Stufe zu Stufe vergröbert, bis uns schließlich das gramdurchfurchte Antlitz des Nährvaters, zur mephistophelischen Fratze verzerrt, aus der Bildfläche entgegenstarrt.

Daneben ist allerdings wiederholt der Versuch unternommen worden, den einen oder anderen künstlerisch zum mindesten gleich hochstehenden Typus als Faust einzuführen, keiner dieser Versuche hat jedoch durchzudringen vermocht. Wir können uns daher im folgenden darauf beschränken, die um der Vollständigkeit willen gebrachten Abbildungen mit kurzen Erläuterungen zu begleiten.

Tafel 13 bringt zunächst ein bartloses Gesicht mit formloser Mütze in ovalem Rahmen mit der Unterschrift: LE DOCTEVR FAVSTE PHILOSOPHE

ALEMAND etc. Es geht zurück auf einen kleinen radierten Studienkopf von Rembrandt, der, wie ich glaube, das Modell zu einer Figur des sogenannten großen Ecce Homo (Ölbild: Klassiker der Kunst, II, S. 157, Radierung, ebenda, VIII, S. 195) darstellt, und zwar zu jenem bartlosen Gesicht, das — hier von Leidenschaft verzerrt — der abwehrend ausgestreckten Hand des Pilatus gerade gegenübersteht. Das Porträt stammt aus dem Verlage des Kupferstechers Balthasar Moncornet, der, um 1615 zu Rouen geboren und nach 1670 gestorben, in seiner »boutique au fauburg Saint-Marcel, dans la rue des Gobelins« zu Paris eine ähnliche Fabrik historischer Porträts betrieben hat, wie seine älteren Zeitgenossen Langlois und Aubry[81]. Sein Faust-Porträt ist offenbar auf genau dieselbe Weise zustandegekommen, wie das seines Zeitgenossen Ciartres. Das ergibt sich am besten aus der Zusammenstellung mit dem angeblichen Porträt des Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, Faust's ungleich höher stehendem Zeitgenossen, der als Doktor aller vier Fakultäten das berühmte Buch *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium*, das das Gehirn des Knaben Wolfgang Goethe eine Zeitlang in ziemliche Verwirrung setzte[82], geschrieben und gar manchen Charakterzug zum Bilde des Goethischen Faust beigesteuert hat[83].

Auf Tafel 14 erkennen wir zunächst in verkleinerter Nachbildung denselben Kopf in der Serie des Ciartres, hier trägt er aber zur Abwechslung die Bezeichnung D i v i n u s P l a t o und überdies in der linken oberen Ecke die Künstler-Signatur »Padoanus Inuentor.« Durch die Gegenüberstellung mit der Rembrandtischen Originalradierung, die einen Amsterdamer Rabbiner darstellt, wird die völlige Haltlosigkeit beider Benennungen offenbar. Das Bild des Agrippa, wie es vor den älteren Ausgaben seiner Schriften steht, sieht ganz anders aus.

Diese beiden Bildnisse stammen gleichfalls aus einer Serie, deren Titel ich hier nur aus sekundärer Quelle wiedergeben kann: *Tableau historique, ou nombre de XLVII planches ou sont gravés en taille-douce les [illegible] et étrangers de l'un et l'autre sexe, [illegible] par leur naissance ou leur fortune, doctrine, [illegible] et emplois avec leurs éloges et leurs [illegible] gravées par Pierre Daret, Louis Boissevin et B. Moncornet, Paris 1652—56*[84].

Derselbe Rembrandtische Studienkopf, der bei Moncornet als »L e D o c t e v r F a v s t e P h i l o s o p h e A l l e m a n d etc.« bezeichnet ist, begegnet uns in der Serie des Pierre Aubry, der, wie wir erfahren haben, seinen Faust schon hatte, als A r c h i m e d e s S i r a c u s (Tafel 22). Daß dieses Blatt zur selben Serie gehört, wie der Doctor Faustus auf Tafel 6, ergibt sich aus der übereinstimmenden Größe des Ovals, der gleichen horizontalen Schraffierung des Hintergrundes und dem gleichen Buchstabencharakter der Unterschrift. Ein genauer Vergleich mit dem zu diesem Zwecke hier wiederholten Docteur Favste des Moncornet zeigt, daß der Kopf in dem Oval viel weiter nach rechts geschoben ist, daß die Falten der Mütze und der Pelzkragen viel schärfer herausgearbeitet, die Züge des Gesichtes stark vergröbert sind und die Mundpartie im tiefschwarzen Schatten der sich kreuzenden Strichlagen nahezu völlig untergegangen ist.

Vielleicht war eine gewisse Ähnlichkeit mit dem bekanntesten und berühmtesten Faust-Bilde, Faust in seinem Laboratorium (Tafel 15), dafür ausschlaggebend, daß man gerade diesen Rembrandtischen Studienkopf für Faust ausgegeben hat. Aber auch bei dieser größeren Radierung steht es durchaus nicht einwandfrei fest, daß Rembrandt selbst hier einen Faust darstellen wollte. »Nicht Erstaunen, nicht Entsetzen steht auf diesem runden, glattrasierten Gesicht, sondern die Behaglichkeit im Beschauen des Selbstverständlichen. Die ganze Gestalt macht einen selbstsicheren, behäbigen und wohlgenährten Eindruck. Seelische Erregungen sind ihr ganz fremd. Sie scheint sich eher die Einzelheiten der Erscheinung einprägen zu wollen, als daß sie darüber entsetzt wäre.[85]) Verhältnismäßig spät wird in der Literatur die Bezeichnung »Faust« — überdies durch einen garstigen Druckfehler entstellt — zum ersten Male auf dieses Blatt angewendet in dem 1751 zu Paris erschienenen Rembrandt-Katalog von Gersaint, Helle und Glomy. Dort beginnt S. 195, Nr. 250, der diesem Blatt gewidmete Abschnitt unter der Überschrift *Fautrieus* mit den Worten: *Le Portrait d'un Philosophe, ou Médecin, connu en Hollande sous le nom du Docteur Fautrieus.*

Diesen Katalog hat Goethe gekannt; am 3. Juli 1780 schreibt er an Merck, der selbst ein gründlicher Rembrandt-Kenner und -Sammler war: »wenn du die schöne Jahreszeit über den Gersaint entbehren kanst mit dem Supplemente, so schick mir ihn mit.« Wozu er ihn brauchte, geht aus einer späteren Briefstelle (11. Oktober 1780) hervor: »Sei doch so gut und schreib mir, wie man es am gescheutsten macht, eine Kupferstichsammlung zu rangiren . . . Es ist dies ein Auftrag, den mir der Herzog gegeben hat, und an dem ihm viel gelegen ist.« Goethes Interesse für Rembrandt ist jedoch keineswegs erst durch Merck angeregt worden, er brachte es schon aus dem Vaterhause nach Weimar mit. Unter den Frankfurter Malern, die Rat Goethe beschäftigte, war auch Johann Georg Trautmann (1713—1769), »der sich den Rembrandt zum Muster genommen und es in ein-

geschlossenen Lichtern und Widerscheinen, nicht weniger in effectvollen Feuersbrünsten weit gebracht hatte, so daß er einstens aufgefordert wurde, einen Pendant zu einem Rembrandtischen Bilde zu malen«[36]. Ende August 1775, unmittelbar vor seinem Abgang nach Weimar, schreibt Goethe an Johanna Fahlmer: »ich zeichne, künstle p. Und lebe ganz mit Rembrandt.« Dieses Interesse für Rembrandt hat ihn bis in das späteste Alter begleitet: Am 23. März 1829, drei Jahre vor seinem Tode, schreibt er an Rauch: »Vor einiger Zeit erhielt ich unvermuthet eine Capitalzeichnung von Rembrandt, woran ich schon einige Wochen zehre, bey dieser Gelegenheit andere Werke dieses unvergleichlichen Meisters hervorsuche und in sein Verdienst einzudringen mir zur Angelegenheit mache. Von diesem Blatte besaß er einen guten Abdruck[37]. Als es sich bei Veranstaltung der ersten rechtmäßigen Gesamtausgabe seiner Schriften im Jahre 1788 darum handelte, ein Titelkupfer für den 7. Band, der das Faust-Fragment enthalten sollte, auszuwählen, ließ er noch in Rom[38]) durch den Kupferstecher Joh. Heinrich Lips diese Rembrandtische Radierung in Kupfer stechen (Tafel 16). Welche Veränderungen Lips beim Nachstich vorgenommen hat, ergibt sich aus einem Vergleich der beiden Blätter. Die ältesten Ausgaben des Volksbuches sind noch ohne jeden bildlichen Schmuck. Erst ein 1588 ohne Angabe des Ortes erschienener Nachdruck (von Zarncke, Goethe-Schriften, S. 261 als a^3 bezeichnet), dessen Titelblatt hier nach dem Katalog der Frankfurter Faust-Ausstellung wiedergegeben ist, weist einen kleinen Holzschnitt auf, der gewissermaßen das Ende des Faust-Romans an den Anfang anknüpft, indem er im Vordergrunde den Abschluß des Paktes, im Hintergrunde die Höllenfahrt Fausts darstellt. Dem Zeichner hat dabei offenbar der Anfang des 5. Kapitels vorgeschwebt, wo Faust dem Mephistopheles auferlegt, »daß, so oft er jn forderte, er jm in gestalt und Kleydung eines Franciscaner Münchs, mit einem Glöcklin erscheinen solte, vnd zuvor etliche Zeichen geben, damit er am Geläut könnte wissen, wenn er daher komme.« Diese primitive Darstellung hat, wie Professor Dr. F. Arnold zuerst bemerkt hat, zweifellos auf den künstlerisch bedeutenden Kupferstich eingewirkt, der auf Tafel 17 wiedergegeben ist. Man beachte vor allem die Lage des Glöckleins und des Rosenkranzes bei Mephistopheles, und die Haltung der Hände der beiden Figuren. Der Stich rührt von Christoph van Sichem her, dem II. dieses Namens, einem Schüler des H. Goltzius, angeblich um 1580 zu Delft geboren und 1648 noch tätig, der hauptsächlich biblische Stoffe nach Dürer, Lukas von Leyden, Holbein, Heremskerk und H. Goltzius in Holz geschnitten und in Kupfer gestochen hat[39]). Auch dieses Blatt stammt aus einer Serie von Bildnissen, aber die Gesellschaft, in der Faust hier auftritt, ist von jener, in der ihn Ciartres zum ersten Male eingeführt hat, von Grund auf verschieden. Im Jahre 1608 war in Amsterdam zum 1. Male eine Sammlung von 18 Bildnissen berühmter Ketzer von Christoph van Sichem erschienen. Sie enthält u. a. die Bildnisse von Johann Beuckels von Leyden, Diederick Snyder, Johann Mathys von Harleem, Bernhard Knipperdollinck, Cornelis van Dordrecht. Als im Jahre 1666 bei Wilhelm Goeree in Middelburgh eine neue Auflage unter dem Titel »Het Tooneel der Hooft-Ketteren, Bestande in verscheyde Afbeeltsels van Valsche Propheten, Naeckt-loopers, Geest-dryvers, Sectarisen en Duyvels-konstenaren. By een vergadert, en in't Coper gesneeden, Door C. V. Sichem« erschien, wurde

HISTORIA
Von D. Johañ
Fausten / dem weitbeschreyten Zauberer vñ Schwartzkünstler / Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben / Was er hierzwischen für seltzame Abentheuwer gesehen / selbs angerichtet / vnd getrieben / biß er entlich seinen wolverdienten Lohn empfangen.

Mehrerteils aus seinen eigenen hinderlassenen Schrifften / Allen hochtragenden / fürwitzigen vnd Gottlosen menschen zum schrecklichen Beyspiel / abschewlichen Exempel / vnd treuwhertziger Warnung zusammen gezogen / vnd in Druck verfertiget.



M. D. LXXXVIII

Faust und Wagnar als Tafel 19 und 20 hinzugefügt[40]. Gegenübergestellt ist auf derselben Tafel ein Nachstich aus Arnims Zeitung für Einsiedler vom 9. April 1808. Das Bild gehört hier zu einer Anmerkung des Herausgebers zu den »Denksprüchen aus einer Friedenspredigt an Deutschland von Jean Paul Fr. Richter«, die heute niemand ohne Bewegung wird lesen können.

Die beiden folgenden Tafeln geben eine Auswahl aus den rohen Holzschnitt-Bildern zweier holländischer Übersetzungen des Spiesischen Volksbuches. In der Faust-Gestalt des einen (Tafel 18) glaube ich den Einfluß van Sichems erkennen zu können. Tafel 20 zeigt als Titelkupfer zu der von Victor Palma Cayet herrührenden französischen Übersetzung des Spiesischen Faust-Buches einen Faust mit bartlosem Gesicht im Talar und Barett eines französischen Baccalaureus während der Beschwörungsszene im Walde, umgeben von den Gestalten der Teufel. In stark vergröberndem Holzschnitt erscheint dasselbe Bild vor der undatierten holländischen Ausgabe von Hismans van de Rumpel in Amsterdam. Tafel 21 gibt die beiden Faust-Bilder einer Gruppe von undatierten Ausgaben des »Christich-Meynenden« wieder, deren Eigenheit, abgesehen von der Neigung zur Verdeutschung der vielen Fremdwörter, hauptsächlich in der Ausmerzung konfessionell anstößiger Motive besteht[41]. In dem ersten — Faust neben einem Tische mit brennender Kerze stehend, einen Brief in der Hand — glauben wir trotz der Haarfülle noch immer die Züge des Rembrandt-Vlietischen Typus wieder zu erkennen. Ganz anders gestaltet sich dagegen die Auffassung in dem zweiten Bilde. Offenbar beeinflußt durch die Darstellungen im Puppenspiel, wählte der Zeichner das Bild eines »greisen Dutzendgelehrten mit pedantischen Zügen. Sein Haar ist ebenso sorgfältig gebürstet, wie die Schubfächer seines Geistes in Ordnung gehalten werden . . . auf seinen bebenden Lippen scheint eher eine Genusregel als ein Zauberbann zu schweben . . .«[42]. Wie in den früheren Fällen ist jedoch auch hier keine Spur einer gewollten Charakteristik zu entdecken: Der Formschneider hat, wie der Vergleich mit dem aufs Geratewohl herausgegriffenen Bilde des Tübinger Professors Jakob Heerbrand aus dem Jahre 1578 zeigt, einfach das typische Porträt eines protestantischen Theologen des sechzehnten Jahrhunderts, das ihm der Zufall in die Hand spielte, für seine Zwecke umgestaltet, indem er die ornamentale Umrahmung aus dem Renaissance- in den Rokoko-Stil übersetzte und den ovalen Rahmen, der in seiner Vorlage durch eine Umschrift ausgefüllt ist, schraffierte. »So geht es durch nahezu all die Ausgaben des vierten Faust-Buches, mehrfach neu in Holz geschnitten, aber in seinen wesentlichen Zügen unverändert.«

Das Lustigste an der ganzen Sache aber ist, daß es durchaus nicht der einzige Fall war, in dem ein ehrwürdiger Gottesgelahrter sich in den verrufenen Erz-Schwarzkünstler und Teufelsbündler verwandeln mußte: In Auerbachs Keller in Leipzig hing eingerahmt am Mittelpfeiler des oberen Kellers ein Holzschnitt, unter dem die Namensunterschrift offenbar weggeschnitten ist, dafür ist auf das Blatt, auf dem das Bild aufgeklebt ist (von alter Hand?) geschrieben »Faust 1713«. Tief sitzt der Kopf drin im Pelzmantel und in der Halskrause. Spitzbart und Schnurrbart sind arg struppig. Die Muskelpartien des Gesichts verraten große Tatkraft.« Wenn nun Tille angesichts dieses Bildes den Zweifel nicht unterdrücken kann: »Aber ein echter Faust ist auch er nicht«[43], so können wir darauf erwidern: Allerdings nicht, denn was wir hier vor uns haben, ist das authentische Porträt des Leipziger Theologen Georg Weinrich (1554—1617), der seit 1586 an der Thomaskirche tätig war, im Jahre 1600 als Rektor der Universität fungierte, sechsmal Dekan seiner Fakultät war und eine stattliche Reihe theologischer Schriften und Predigten hinterlassen hat[44].

Hatte man auf diese Weise in dem protestantischen Sachsen das typische Porträt eines evangelischen Theologen des 16. Jahrhunderts kurzerhand in einen »Faust« verwandelt, so griff man in dem katholischen Oesterreich ohne Bedenken zu dem Bilde eines katholischen Kirchenfürsten aus dem 17. Jahrhundert. »Im Jahre 1751«, berichtet Tille, a. a. O. S. 551, »hatte der preußische Referendar Herklots in der „Preußischen Blumenlese" ein Gedicht Doktor Faust veröffentlicht, das, unter dem Einfluß der Hölty-Bürgerschen Balladendichtung und der über den Teufelsglauben hinausgewachsenen Zeitanschauung stehend, in freiem, schalkhaftem Tone den Schwank behandelt, wie Faust die Nasen seiner Gäste scheinbar in Trauben verwandelt. Ein steirischer Verleger griff das Lied auf und sandte es stark verkürzt als fliegendes Blatt hinaus in die Welt, nicht ohne ihm ein Faustbild mit auf den Weg zu geben. Er benutzte dazu einen alten Druckstock des 17. Jahrhunderts.« Dieser Druckstock kann nun ganz gut, wie unsere Zusammenstellung auf der Rückseite von Tafel 22 zeigt, das Bild eines katholischen Kirchenfürsten des 17. Jahrhunderts sein, er kann aber ebensogut von einem fliegenden Blatt aus der Zeit des oberösterreichischen Bauernkrieges herrühren und etwa den »Studenten« oder Stefan Fadinger darstellen.

So sehr verschieden die bisher besprochenen Faustbilder sich erwiesen haben, so haben sie doch eines gemeinsam: daß es durchwegs graphische Dar-

stellungen sind. Unbekannt war bisher, daß es auch ein plastisches Werk gibt, das offenbar auf dieselbe Weise wie die übrigen zu der Bezeichnung »Faust« gekommen ist. Es wurde gelegentlich einer Ausstellung von Porträtbüsten im Oesterreichischen Museum von der »Kunst-Chronik« (2. Jahrgang, 1867, S. 8) als Faustbüste bezeichnet. Die Provenienz dieser Büste ist ebenso unbekannt wie der Künstler, der sie gemacht hat. Die Entstehungszeit möchte etwa 1520—30 zu setzen sein.[45]) Im Jahre 1909 ist sie von der Hofbibliothek an das Kunsthistorische Museum abgegeben worden (Tafel 22). Der dreieckige Umriß, der auseinanderfallende Mantel hat offenbar die Anregung zu dieser Benennung gegeben. Die Charakteristik, die der Referent der Kunst-Chronik aus der Büste herausliest, würde eher auf einen Mephistopheles als auf einen Faust zutreffen.

Zum Schlusse mag hier noch das Bild einer Teufelsbeschwörung Platz finden aus der Zeit, da der leibhaftige Johann oder Georg Faust noch auf Erden sein Wesen trieb. Es stammt aus einer deutschen Übersetzung von Petrarcas aszetischer Schrift „De remediis utriusque fortunae (1358—1366), die unter

Das LV. Capitel/Von erfindung eines schatzes.

Colligo thesauros quos nulla ærugo peredit, Nec tineæ, nec quos fur malus abripiet.

Umb sunst ist ewer schätz graben/
Sücht das jr schätz im hymel haben.
Da kein dieb stilt/kein schab verderbt/
Thů das/so hast du groß gůt ererbt.



dem Titel „Das Glücksbuch“ zuerst 1532 bei Heinrich Steiner in Augsburg erschienen ist. Die „viel zierlichen und wunderlustparlichen Figuren, so nach visirlicher Angebung des Hochgelehrten Doctors Sebastiani Brandt seeligen auf jegliches Capitel gestellt sind“, rühren von Hans Weiditz her[46]). Dieses Bild hat Goethe kennen gelernt, freilich erst zu einer Zeit, als das Faust-Fragment längst erschienen war. Es hat sich aber in anderer Weise für sein Schaffen fruchtbar erwiesen, denn es bildet, wie Düntzer zuerst nachgewiesen hat, die Quelle zum „Schatzgräber“[47]).

Anmerkungen.

1) Graf H. G., Goethe über seine Dichtungen, II. Teil, 2. Band, S. 12.

2) Szamatólski Siegfried, Das Faustbuch des Christlich Meynenden nach dem Druck von 1725 [Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr. 39] Stuttgart, 1891, S. XIX—XXVI. — Kiesewetter Carl, Faust in der Geschichte und Tradition, Leipzig, 1893, S. 60. — Tille Alexander, The artistic treatment of the Faust legend. Publications of the English Goethe Society No. VII. London, 1893, S. 165f. — Derselbe, Doktor Faust auf alten Bildern. Vom Fels zum Meer, 18. Jahrgang, 26. Heft (1. September 1899), S. 542—551. — Derselbe, Bilderverzeichnis der Bode-Tilleschen Faust-Galerie. Köln, 1899, S. XV—XIX.

3) Le Blanc M. Ch., Manuel de L'Amateur d'Estampes, Paris, 1856, II, 490.

4) Wurzbach Alfred von, Niederländisches Künstler-Lexikon, Wien, 1910, II, 805.

5) Vgl. Giuseppe Jacopo Ferrazzi, Di Bassano e dei Bassanesi illustri, Bassano 1847, S. 164ff. — Der Kupferstecher Johann Schweizer (Schwyzer), nach Nagler 16, 136 aus Zürich, nach anderen ein Hesse von Geburt, arbeitete um 1645 und starb 1679.

6) Wurzbach, III, 56.

7) Herluison H., Actes d'état civil d'artistes français Orléans, 1873, S. 208. Nachweis Dr. Ulrich Thieme.

8) Schaeffer Emil, Van Dyck, S. 216.

9) Tille Alex., Die Faustsplitter in der Literatur des 16. bis 18. Jahrhunderts, Weimar, 1898, S. 610f., Splitter 266, S. 614f., Splitter 270, S. 673, Splitter 282.

10) Bartsch Adam. Catalogue Raisonné Wien, 1797, II. S. 78, Nr. 25. — Dutuit Eugène, Manuel de l'amateur d'estampes. Écoles Flamande et Hollandaise, III, 547. — Le Blanc, Manuel, IV. 145, Nr. 26. — Rovinski Dmitri, L'œuvre gravé des élèves de Rembrandt et des maîtres qui ont gravé dans son goût, St. Petersburg, 1894, Spalte 46.

11) Szamatólski, S. XXI. — Rovinski, Sp. 46.

12) Kiesewetter, S. 60.

13) Einer derselben auf Tafel 13 zur Raumausfüllung.

14) Tille, Faust auf alten Bildern. S. 548.

15) Tille, The artistic treatement. S. 165.

16) Ich zitiere nach dem (bisher einzigen) Neudruck in Scheibles Kloster. II. Band. S. 795. — Der Originaldruck hat, wie mir Prof. Dr. Otto Heuer mitteilt, hockruckerigs, während Erich Schmidt (Goethe-Jahrbuch, III, 96) hochruckerigs zitiert.

17) K. k. Hofbibliothek. Katalog der Buchkunst-Ausstellung, Wien, 1916, S. 31, Nr. 99.

18) Rembrandt von Wilhelm Bode. Paris. 1879. I. Band, S. 19. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde I, Nr. 37 (S. 106). In einem Buche lesend hat Rembrandt den Nährvater noch zweimal dargestellt. (Klassiker der Kunst, VIII, S. 80. 138). Vgl. darüber Goethe, „Nach Falconet und über Falconet" (Jub.-Ausg. 33. Band, S. 40): „es ist alles düster, außer einem Lämpchen, das dem Vater leuchtet, der mit einem Büchelchen dasitzt und Marien einige Gebete vorzulesen scheint." An einer anderen Stelle („Der Sammler und die Seinigen", Ebenda, S. 192) läßt er es einen Pedanten als Anachronismus vermerken, „daß der heilige Joseph in einem gebundenen Buche lese". Der Ausdruck der Verdrossenheit, den Alexander Tilles scharfer Blick aus dem van Vlietischen Studienkopf richtig herausgelesen hat, bildet einen charakteristischen Zug an der Gestalt des Nährvaters: Goethe hat das zweimal ausgesprochen, einmal scherzhaft in dem Epigramm „Heilige Familie" (Jub.-Ausg., 1. Band. S. 252), das andere Mal in „Kunst und Altertum" (Jub.-Ausg., 35. Band, S. 304): „Auf den heiligen Joseph überhaupt haben es die Künstler abgesehen. Die Byzantiner, denen man nicht nachsagen kann daß sie überflüssigen Humor anbrächten, stellen bei der Geburt den Heiligen immer verdrießlich vor."

19) Ebenda, Text T. 6f., Beschreibendes Verzeichnis Nr. 10, S. 52. — Das Modell des Judas glaube ich in dem Studienkopf in der Kgl. Galerie in Kassel (Klassiker der Kunst, II. S. 356) zu erkennen.

20) Jub.-Ausgabe, 35. Band S. 44.

21) Tille, Faust auf alten Bildern, S. 548.

22) Bibliotheca Jo Nicolai Frobesii Mathemat. Ac Physices Professoris Quondam Helmstadiensis Pars II Bibliothecam Physicam, Medicam, Mathemathicam Et Litterariam Complectens. Publicæ Auctionis Lege Distrahetur Helmstadii Die XV. M. Septembris es sqq. A. MDCCLX p. 396 (Tille, Faustsplitter. No 282, S. 673)

23) Sitzmann Ed., Dictionnaire de biographie des hommes célèbres de l'Alsace, Rixheim. 1909. I. 66. Über seine Beziehungen zu Moscherosch vgl. Artur Bechtold Zeitschr. f. Bücherfreunde. N. F., 6., S. 270f., 8., S. 250ff.

24) Szamatólski, a. o. O., S. XXIV.

25) Allg. Deutsche Biogr., 11. Bd, S. 36f.

26) Tille, Faustsplitter, S. 189ff.

27) Die aber in der Tat S. 348 ist.

28) Nach C. Blümlein, Faustanalekten, in den Berichten des Fr. Deutschen Hochstiftes in Frankfurt a. M., N. F., XII. (1896), S. 190. In der Allg. Deutschen Bibliothek ist diese Stelle am angegebenen Orte nicht zu finden.

29) Altkirch Spinoza im Porträt, Jena, 1913, 72f.

30) Kenner F., Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol: Jahrbuch der Kunsthistor. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, XIV. Band (1893), S. 37ff.

31) Nouvelle Biogr. générale, 35. Bd., S. 953.

32) Dichtung und Wahrheit. Jub.-Ausg., 22. Band, S. 190, 289.

33) Reichl A., Euphorion, 4. Band (1897), S. 287ff. — Ritter G., Preuß. Jahrb., 141. Bd. (1910), S. 300ff.

34) Aberle Carl, Grabdenkmal, Schädel und Abbildungen des Theophrastus Paracelsus. Salzburg, 1891, S. 292. Faust stehen in dieser Serie am nächsten die gleichfalls auf Rembrandt zurückgehenden Bildnisse von Raimundus Lullus und Nicolas Favel.

35) Tille, Faust auf alten Bildern, S. 547.

36) Dichtung und Wahrheit, a. a. O., S. 29f. — Vgl. auch Brandt Hermann, Goethe und die graphischen Künste Heidelberg, 1913, S. 66f.

37) Schuchardt Chr. Goethes Kunstsammlungen, Jena, 1848, I. Teil, S. 177, Nr. 322.

38) An Göschen am 6. Februar 1788.

39) Wurzbach, a. a. O., I. 620.

40) Ausstellung von Handschriften, Druckwerken, Bildern und Tonwerken zur Faustsage und Faustdichtung, veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. 28. August 10. November 1893. Frankfurt a. M., 1893, S. 107.

41) Szamatólski, a. o. O., S. XV, XXV (Klasse i).

42) Tille, Bilderverzeichnis, S. XVIII.

43) Ebenda, S. XIX.

44) Allg. Deutsche Biogr. 41. Band, S. 514ff.

45) Nachweis meines Kollegen Johann Jureczek.

46) Röttinger, Hans Weiditz, der Petrarkameister. Straßburg, 1904. Nr. 24 (S. 27—75).

47) Düntzer Heinrich, Goethes lyrische Gedichte. Erläutert. 3. Aufl., Leipzig, 1896, S. 248.

Verlag des Wiener Goethe-Vereins. — Druck von Josef Roller & Co. (unter verantw. Leitung von Josef Vogl) in Wien
In Kommission bei Alfred Hölder, Hof- und Universitätsbuchhändler I., Rothenthurmstraße 25.

F. L. D. Ciartres

DOCTOR FAUSTUS.



RLin.



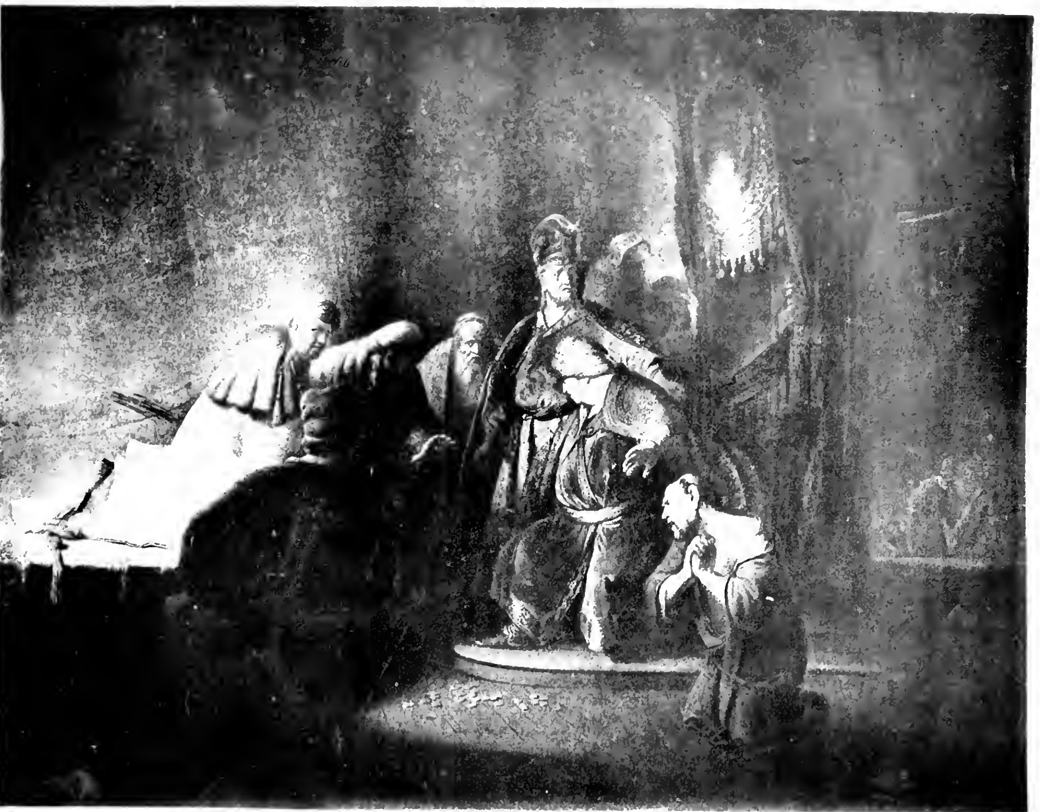





J v. vliet
fecit











Doctor Faustus.


Doct Faust.
Berühmter Schwartz Künstler.

Des
Durch die gantze Welt
beruffenen
**Ertz-Schwartz-Künstlers
und Zauberers
Doctor Johann
Fausts,**
Mit dem Teufel auffgerichtetes
Bündnüß, Abentheurlicher Lebens-
Wandel und mit Schrecken genom-
menes Ende,
Auffs neue übersehen,
In eine beliebte Kürtze zusammen gezogen,
Und allen vorsetzlichen Sündern zu
einer hertzlichen Vermahnung und
Warnung
zum Druck befördert
von Einem
Christlich-Meynenden.

Franckfurt und Leipzig,
1725.


Doctor Faustus.



Doctor Faustus.



Doctor Faustus
nach Rembrandt.



Doktor Faust.
(Nach Rembrandt.)



Doctor Johann Faust.
Portrait nach P. Rembrandt.


ZENON PHILOSOPHE
Natif de l'Isle de Cypre mort a 98 ans.
a Paris chez Daumont rue St. Martin
Severe dans ses mœurs, grave en ses entretiens
Zenon fut reconnu Chef des Stoiciens
Dans Athenes comblé de gloire.
Il eut une Statuë, une couronne d'Or
Un présage frivole, une idée illusoire
L'engagérent pourtant a se donner la mort.







LE DOCTEVR FAVSTE PHILOSOPHE
Alemand &c







MARC AGRIPE PHILOSOPHE ALEMAND









Francois Langlois dit De Chartres
Marchand Libraire Imager à Paris en 1645



Goethe's Schriften.

Siebenter Band.



Leipzig,
bey Georg Joachim Göschen.
[illegible]



Faust und Mephistophiles



DE

HISTORIE

Van Doctor

JOHANNES FAUSTUS.

Die een uytnemenden grooten Toveraer en ſwarte Konſtenaer was. Van ſijn Duyvelſche Verſchrijvinge / van ſijn Onchriſtelijck Leven / wonderlijcke Avonturen / en van ſijn ſchrickelijk en grouwelijcke Eynde en Affſchept.

Meeſtendeel uyt ſijn eygen nagelaten Schriften by-een vergadert / Allen Hovaerdigen / Opgeblaſen / Stoute en Godlooſe Menſchen tot een ſchrickelijck Exempel en Waerſchouwinge.



Uyt den Hoogduytſchen Exemplaer overgeſien, en op veele plaetſen Gecorrigeert en vermeerdert, en met ſchoone Firguren verciert.

1747.

Doctor Faustus disputeerende voorder met sijnen Geest Mephostophilis van het gewelt des Duyvels.



gunde hem sulcx de Duyvel/ en hy bragt also Adam en Eva met alle hare Nakomelingen in sonden/ en in ongenade des Heeren. Dit zijn lieve Fauste die aengrijpinge en tyrannye des duyvels. Also dede hy oock met Cain/ en maeckte ook dat het Israëlsche volck vreemde Goden aenbaden/ deselve offerden en met de Heydensche wijven onkuysheyt bedreven. Alsoo hebben wy ook een geest/ die Saul gedreven heeft/ en tot onsinnigheyt gebragt heeft/ dat hy hem self quam

Een Historie van Doctor Fausto, en Keyser Karel den Vyfden.



worden/ gelijck die Keyser hem by sijn Keyserlijcke Kroon beloofde. Waer op Doctor Faustus sijne Keyserlijcke Majesteyt in aller-onderdanigheydt aenboodt. Nu hoort my eens (seyde de Keyser) hoe dat ick eens in mijn Leger hebbe staen dencken/ dat voor my mijne Voor-Ouders tot zo groote genade/ ende hooge Authoriteyt gekomen zijn/ insonderheydt hoe Alexander die Groote/ een Cieraet en Lantaerne alle Keyseren geweest is/ gelijck in de Historie te lesen is/ zoo groote

Hier volgt de disputatie die Doctor Faustus met den Duyvel gehadt heeft.



In den eersten/ dat hy hem soude onderdanig en gehoorsaam zijn in al het geene dat hy hem zoude mogen vragen/ bidden ende belasten/ zo lange als hy Faustus op deser Aerden zoude leven.

Item/ dat hy hem alles zoude zeggen/ waer na hy hem quam vragen zonder yet te verzwijgen.

Item/ dat hy hem op al sijn vragen niet onwaerachtighs en soude willen antwoorden.

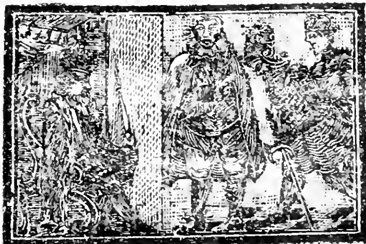
Het welcke hem den voorsz. geest afsloegh en weygerde/ hem Excu=

Docter Faustus disputeerende verder met zynen Geest Mephostophiles van het geweld des Duivels.



was, zoo misgunde hem zulks de Duivel, en hy bragt alzoo Adam en Eva met alle haar Nakomelingen in zonden, en in ongenade des Heeren. Dit zyn lieve Faustus de aangrypingen en tiranny des Duivels. Alzoo deed hy ook met Kain: en maakte ook dat het Israëlitische volk vreemden Goden aanbaden, dezelve offerden en met de Heidensche Wyven onkuisheid bedreven. Alzoo hebben wy ook een geest, die Saul gedreven heeft, en tot onzinnigheid gebragt heeft, dat hy hem zelf kwam te

Een Historie van Docter Faustus, en Keizer Karel den Vyfden.



zer hem by zyn Keizerlyke kroon belofde. Waarop Docter Faustus zynen Keizerlyke Majesteit in aller onderdanigheid aanbood. Nu hoord my eens, (zeide den Keizer) hoe dat ik eens in myn Leger hebben staan denken, dat voor my myne Voorouders tot zoo een groote Genade, en hooge authoriteit gekomen zyn, inzonderheid hoe Alexander de Groote, een Sieraad en Lamptaarne aller Keizeren geweest is, gelyk in de Historie te lezen is, zoo groote rykdom, Koningryken en Landschappen

Tweede verschil tusschen Docter FAUSTUS *en den Geest* MEPHOSTOPHILES.



Tegens den bestemden avond zoo verscheen wederom deze vliegende geest, namelyk: tusschen drie en vier uuren, dewelke hem aanboodt in alles gehoorzaam en onderdanig te wezen, overmits hem van zyn Opperheer de magt gegeven was. En zeide: Faustus, ik breng u antwoord, en gy moet my wederom antwoord geven; maar ik moet eerst hooren, wat u begeeren is, omdat gy my bevolen had, op dit uur hier wederom te verschynen. Faustus gaf hem een twyfelachtig en voor zyne ziel zeer schadelyk antwoord: want hy begeerde dat hy

 geen

D E

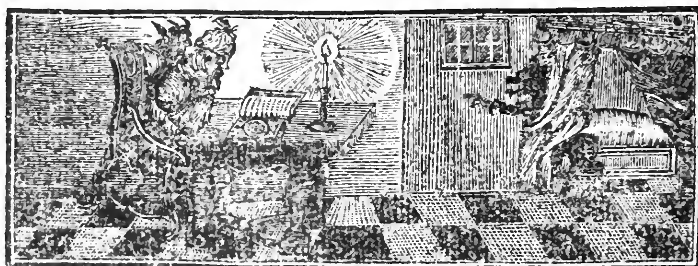
HISTORIE

van Docter

JOHANNES FAUSTUS.

Die een uitnemenden grooten Tovenaar in zwarte Konſten was. Van zyn Duivelſche verſchryvingen, van zyn Onchristelyk Leven, wonderlyke Avonturen, van zyn ſchrikkelyk en gruwelyk Einde, en Afſcheid.

Meestendeel uit zyn eigene Schriften byeen vergaderd: Alle Hovaardigen, Opgeblazene, Stouten en Goddelozen Menſchen, als een Schrikkelyk Voorbeeld en Waarſchuwing.



Uit het Hoogduitſchen Exemplaar nagezien, en op vele plaatſen Gecorrigeert, en met ſchoonen Kopere Figuren verſierd.



HISTOIRE

PRODIGIEUSE ET LAMENTABLE

DE

JEAN FAUSTE,

GRAND

MAGICIEN,

Avec son Testament,

Et sa vie Epouvantable.



A COLOGNE;

Chez les Héritiers de Pierre Marteau.

M. D. CC. XII.







HISTORIE

VAN DOCTOR

JAN FAUSTUS,

GROOTEN TOOVENAER

en

Zwarten Konstenaer:

inhoudende zyne duyvelsche Beschryvingen, als mede zyn onchristelyk Leeven, wonderlyke Avontueren, en van zyn schrikkelyk ende grouwelyk eynde en afscheyd.

Meestendeel uyt zyne eygene naegelaetene Schriften by een vergaederd, etc.



T'AMSTERDAM,

By *Hismanius vande Rumpel*, ontrent het oud steenhuis in de Lyn-straet.



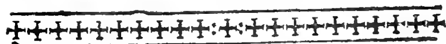
WEINRICHII vultum præſens tibi ſignat imago,
Qui Phrygea, docens, pulpita voce regit.
Cum ſpectas pictum, pro vivo hoc concipe vatum:
Vivat, & æternos careat illa dies.











Doct. Fauſt,
berühmter Schwarzkünſtler.





Doct. Fauſt,
berühmter Schwarzkünſtler.



Doktor Faust.

h: 1027.

Gedruckt in diesem Jahr.

EPISCOPUS
IMPERII

IOANNI PHILIPPO

LE DOCTEUR FAUSTE PHILOSOPHE

